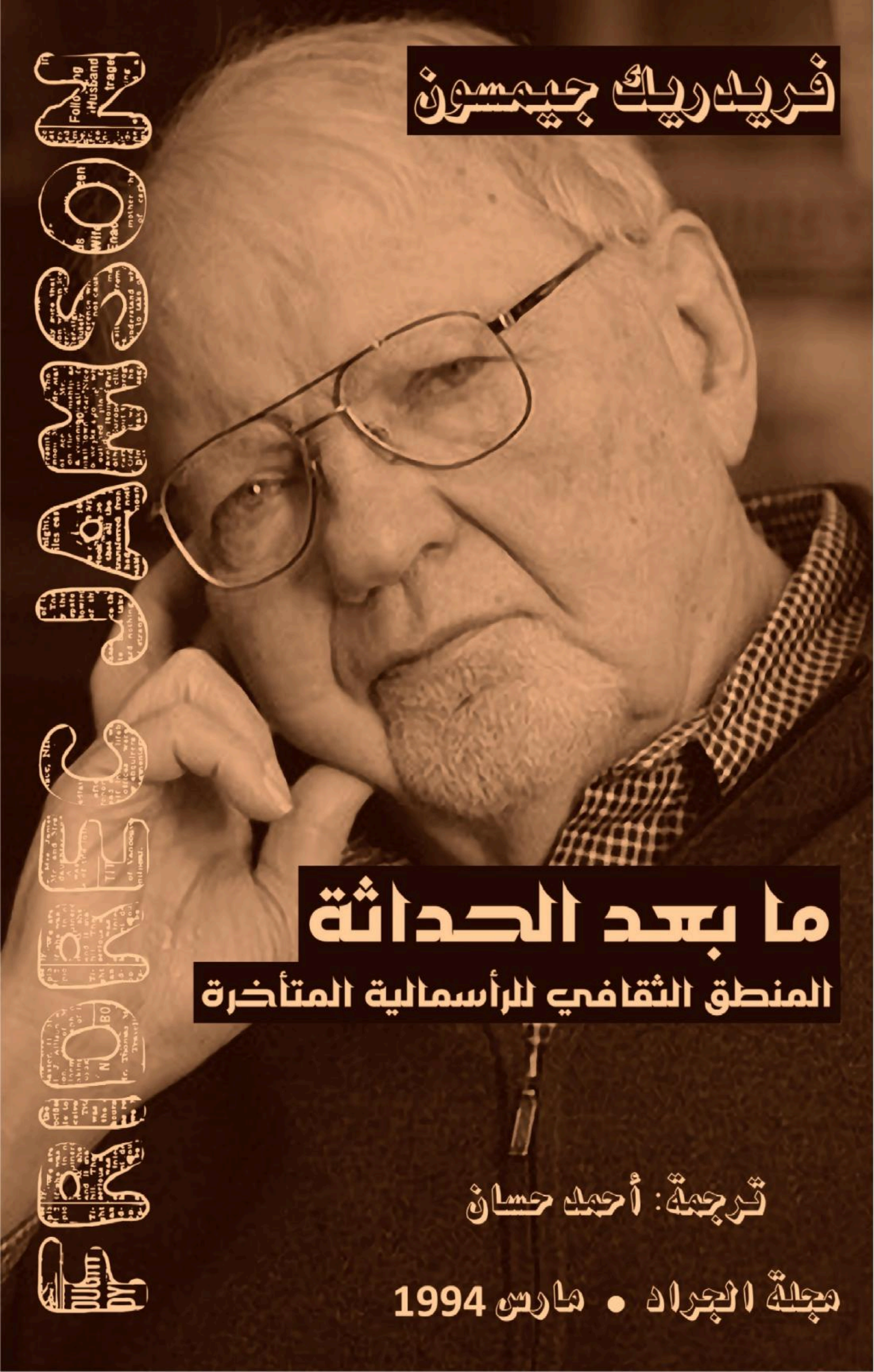


FREDRIC JAMESON

فريدريك جيمسون

ما بعد الحداثة

المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة

ترجمة: أحمد حسان

مجلة الجراد • مارس 1994

مابعد الحداثة

المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخرة

ترجمة: أحمد حسان

مقدمة

منذ فترة ليست بالقصيرة، دخلت كلمة «مابعد الحداثة» الى لغة الخطاب اليومى. وبدا أنها تزعم تفسير التحولات التى تطرأ فى مجالات شديدة التنوع وبالغة الاتساع: من الثقافة الى نقد الثقافة ، ومن العمارة، والفنون التشكيلية، والموسيقى الى السينما والفيديو وتنظيم المتاحف والمهرجانات، من التنبؤات الاقتصادية وأبحاث السوق الى طرق العلاج الجديدة.. الى آخره.

الا أن هذا الانتشار الواسع يجعل من الصعوبة بمكان تحديد تعريف دقيق للمصطلح. بل ويجعله يفقد طابعه التاريخى كخطاب مرتبط بتحولات معينة فى بنية المجتمعات التى تطور فيها. وتتزايد الصعوبة مع تعدد وتنافر تيارات مابعد الحداثة وتحول أغلبها الى خطابات مؤسسية الطابع تتمشى مع تبرير الثقافة الرسمية فى المجتمع الغربى.

لكن ذلك لايجب أن ينسينا أن الخطابات النظرية هى استجابات لأزمات أو تطورات تاريخية محددة، مما يجعل المشكلة جمالية وسياسية فى آن واحد. كذلك لابد أنه يبرز العلاقة الاشكالية والبالغة التعقيد بين مابعد الحداثة وبين الحداثة السابقة عليها.

هذه الأمور- من بين غيرها كثير- هى مايؤكد عليه المقال الحالى - المنشور عام ١٩٨٤ والذى أصبح كلاسيكيا منذ ذلك الحين قبل أن يعاد نشره فى صورته الحالية ضمن كتاب عام ١٩٩١- الذى لايقف عند حدود تذكيرنا ببديهيات غالبا ماتغيب عن النقاش الذى يستهدف تحديد الظاهرة فى مجال ضيق بعينه.

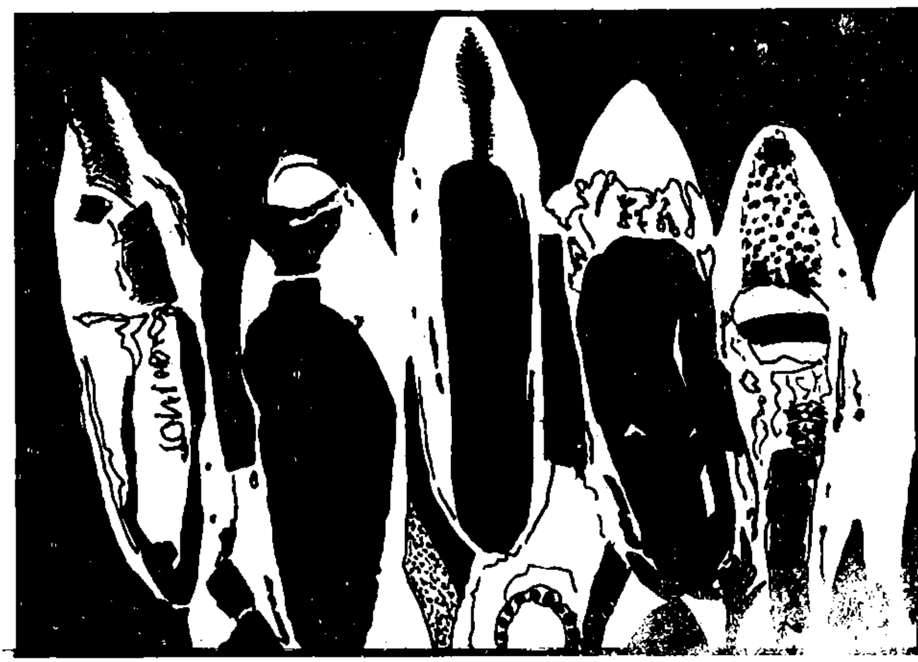
فالمقال لايكتفى برصد اتساع الظاهرة التى يجد فى انتشارها دليلا عن عمق التحولات التى طرأت على الرأسمالية المتأخرة، بل أنه يمضى الى وضع فرضية تحاول تفسير الظاهرة بانها منطق ثقافى للرأسمالية فى مرحلتها المتأخرة. أى أنه يراها على أنها عنصر مهيمن أو مجال مغناطيسى تتبلور فيه أشد الدوافع الثقافية اختلافا وتنافرا.

والأهم من ذلك أنه يعكس موقفا طموحا ومركبا من الظاهرة لايكتفى بمجرد الشجب التبسيطى أو الحفاوة المتواطئة بل ينصت اليها فى كل تبدياتها الممكنة ثم يحاول اكتشاف منطق انتظام أو تنافر هذه التبديات. وبذلك يفلت من الدوجمائية كما يفلت من الخضوع الأعمى لسطوة المعطيات الجديدة. ويضع أسس التفكير فى هذا التطور جدليا. حيث أن «إكتشاف الإمكانيات الكامنة فى كل تحول جديد هو الشرط الضرورى واللازم لكسر الطوق المحكم الذى يطرحه تطور النظام على عقول البشر» إنه يطالبنا بالتفكير فى هذا التطور الجديد بوصفه كارثة وتقدما فى آن واحد.

أما الكاتب فريدريك، چيمسون فواحد من ابرز المنظرين والنقاد اليوم. يشغل كرسى الأدب المقارن بجامعة ديوك. وقد وضع عددا من الكتب الهامة فى النقد والنظرية النقدية منها: «الماركسية والشكل»، «سجن اللغة» ، «اللاوعى السياسى»، «إيديولوجيات النظرية».

ويعد كتابة الأخير» مابعد الحداثة أو المنطق لثقافى للرأسمالية المتآخرة (١٩٩١) أوسع وأعمق مناقشة لهذا الموضوع رغم الانتقادات التى وجهت وقد توجه اليه.

أحمد مان



حملت السنوات القليلة الماضية علامة نزعية ألفية معكوسة حلت فيها محل نذر المستقبل، كارثية كانت أم خلاصية، أحساسات بنهاية هذا الشئ أو ذاك (نهاية الايديولوجيا، أو الفن، أو الطبقة الإجتماعية، «أزمة» اللينينية، أو الاشتراكية الديمقراطية، أو دولة الرفاهية، الى آخره، الى آخره).، واذا أخذت هذه الأمور معا، فربما كونت جميعها مايطلق عليه على نحو متزايد إسم مابعد الحداثة. وتعتمد إقامة الدليل على وجودها على إفتراض انقطاع جذرى ما أو COUPURE، يتم إرجاعه عموما الى نهاية الخمسينات أو بداية الستينات.

وكما توحي الكلمة ذاتها، يرتبط هذا الانقطاع فى الأغلب بمقولات خفوت أو إندثار الحركة الحديثة ذات المائة عام (أو برفضها ايديولوجيا أو جماليا). وهكذا فإن التعبيرية التجريدية فى التصوير، والوجودية فى الفلسفة، وآخر أشكال التمثيل REPRESENTATION فى الرواية، وأفلام المؤلفين* العظام، أو المدرسة الحداثية فى الشعر (كما تمأسست وتقررت فى أعمال والاس ستيفنز) ينظر اليها جميعا اليوم بإعتبارها الإزدهار الأخير، الاستثنائى لدافع حداثى- أعلى أنهك وتبدد معها. عندها، يصبح تعداد مايتلو ذلك، على الفور، إمبيريقياً، ومختلطا، ومتنافرا: آندى وارهول ANDY WARHOL وفن البوب PO-PART، لكن أيضا الواقعية الفوتوغرافية، وفيما وراءها «التعبيرية الجديدة»، اللحظة MOMENT، فى الموسيقى، لدى جون كيج JOHN CAGE، لكن كذلك المركب من الأساليب الكلاسيكية و«الشعبية» الذي نجده عند مؤلفين موسيقيين مثل فيل جلاس PHIL GLASS وتيرى رايلى TERRY RILEYوكذلك موسيقى البانك PUNK وروك الموجة الجديدة NEW WAVE ROCK(الآن يمثل البيتلز BEATLES والستونز* STOMES اللخطة الحداثية- العليا من هذه التقاليد الأحدث والسريعة التطور)

---

*الرولينج ستونز-م

وفى السينما، جودار GODARD، ومابعد- جودار، والسينما والفيديو التجريبيان، لكن كذلك نمط جديد كامل من السينما التجارية (سنورد المزيد عنه أدناه)، بورورز BUR-ROUGHS، وبينشون PYNCHON, أو إشماعيل ريد ISHMAEL REED، من جهة، والرواية الجديدة NOUVEAU ROMEN الفرنسية وذريتها، من جهة ثانية، مع أنواع جديدة مزعجة من النقد الأدبى تقوم على أساس جماليات جديدة للنقية TEXTUALITY أو الكتابة ECRITURE.. ويمكن أن تطول القائمة بلاحدود، لكن هل تنطوى على أى تغير أو انقطاع أساسى أكثر من تغيرات الاسلوب والموضة الدورية التى تحددها ضرورة حداثية- عليا أقدم للتجديد الأسلوبى؟

الآن أن مجال العمارة هو الذى نجد فيه أن التعديلات فى الانتاج الجمالى ملحوظة بأشد الأشكال درامية، وهو الذى تم فيه طرح مشكلاتها النظرية وتطويرها بأكثر الأشكال المحورية، ومن خلال المساجلات المعمارية، فى الحقيقة، بدأ يتكون فى البداية مفهومى الخاص عن مابعد الحداثة- كما ستتحدد خطوطه العريضة فى الصفحات التالية. اذ على نحو أكثر حسما مما فى الفنون أو وسائل الاعلام الأخرى، لم تكن المواقف مابعد الحداثية فى العماره لتنفصل عن نقد لايلين للحداثة العليا المعمارية ولفرانك لويدرايت FRANK LLOYD WRIGHTأو لمايسمى بالاسلوب الدولى (لوكوربوزييه LE CORBUSIER، وميس MIES، الخ) حيث يكون النقد والتحليل الشكليان (للتحول الحداثى- الأعلى للمبنى الى نحت فعلى، أو الى «بطة» صرخية، حسب تعبير روبرت فنتورى ROBERT VENTURI) (١) منسجمين مع جوانب إعادة النظر فى مستوى العمران الحضرى والمؤسسة الجمالية. هكذا ينسب الى الحداثة العليا تدمير نسيج المدينة التقليدية وثقافة الجوار الاقدم (عن طريق الفصل الجذرى للمبنى الحداثى- الأعلى الطوباوى الجديد عن سياقه المحيط)، بينما يجرى، بلارحمة، تبين النخبوية والسلطوية التنبؤيتين للحركة الحديثة فى اللفتة المتغطرسة للأستاذ الكاريزمى.

من المنطقى تماما، إذن، أن تقدم مابعد الحداثة نفسها فى العمارة على أنها نوع من الشعبوية الجمالية، كما يوحى نفس عنوان بيان فنتورى الواسع النفوذ، **التعلم من لاس فيجاس.** ومهما حاولنا أن نقيم فى النهاية هذه البلاغة الشعبوية، (٢) فإن لها على الأقل ميزة لفت انتباهنا الى سمة أساسية واحدة لكل إتجاهات مابعد الحداثة التى عددناها أعلاه: ...، محوها للحدود (الحداثية- العليا اساسا) الأقدم بين الثقافة الراقية وبين

مايسمى بالثقافة المعممة أو التجارية، ويزوغ أنواع جديدة من النصوص مشبعة بأشكال، ومقولات، ومضامين نفس صناعة الثقافة تلك التى شجبها بحرارة كل إيديولوجيى الحديث، من ليفيز LEAVIS والنقد الجديد الأمريكى وحتى أدورنو ADORNO ومدرسة فرنكفورت. وفى الحقيقة، فإن اتجاهات مابعد الحداثة قد فتنها على وجه الدقة كل هذا المشهد «المنحط» من الفن المبتذل والهابط، من ثقافة مسلسلات التليفزيون ومجله الريدرز دايجست READERS DIGEST، من الدعاية والموتيلات، من العروض المتأخرة وأفلام هوليورد للكبار فقط، مما يسمى شبه الأدب، من تنويعات الطبعات الشعبية التى تباع فى المطارات من الروايات القوطية* والعاطفية، من السير الشعبية ، والغاز الجريمة، وروايات الخيال العلمى أو الروايات الفانتازية: وهى مواد لم تعد هذه الاتجاهات «تقتبس» منها ببساطة ، مثلما كان يمكن أن يفعل أمثال جويس JOYCE أو مالر MAHLER، بل انها تمزجها فى جوهرها ذاته.

كذلك لايجب النظر الى الإنقطاع موضع البحث على أنه مسألة ثقافية خالصة: لأن نظريات مابعد الحديث، فى الحقيقة- وسواء أكانت احتفائية أو مصاغة بلغة الاشمئزاز والشجب الأخلاقيين- تحمل شبها عائليا قويا بكل تلك التعميمات السوسيولوجية الاشد طموحا والتى تحمل الينا ، فى نفس الوقت، أبناء حلول واستهلال نمط جديد تماما من المجتمع، أشهر ماأطلق عليه هو اسم «المجتمع مابعد الصناعى» (دانييل بل DANIEL BELL) لكن عادة مايطلق عليه كذلك أسماء المجتمع الاستهلاكى، ومجتمع وسائل الاعلام، ومجتمع المعلومات، والمجتمع الالكترونى أو مجتمع التكنولوجيا المتطورة، وماأشبه. والمهمة الايديولوجية البديهية لتلك النظريات هى أن توضح، بزفرة ارتياح، أن التشكيل الاجتماعى الجديد موضع البحث لم يعد يخضع لقوانين الرأسمالية الكلاسيكية، أى ، أولوية الانتاج الصناعى والوجود الكلى للصراع الطبقى.

---

* قصة رعب أو أثارة، عادة ماتجرى فى دير أو قلعة كئيبة من العصور الوسطى، ومن هنا كلمة قوطى » التى تطلق على طراز معمارى وسيط والتى ارتبطت فى القرن ١٨ بالغيبيات . والتنويعات العصرية منها لاتدوربالضرورة فى جو العصور الوسطى لكنها تمتلئ بالعنف والقسوة- م.

ومن ثم ، فقد قاومتها التقاليد الماركسية بقوة. باستثناء بارز هو الأقتصادى إرنست ماندل ERNEST MANDEL، الذى طرح كتابه **الرأسمالية المتأخرة** LATE CAPITALISM مهمة ليست فقط تشريح الأصالة التاريخية لهذا المجتمع الجديد (الذى يرى فيه مرحلة أو لحظة ثالثة فى تطور رأس المال) بل كذلك توضيح أنه، مهما كان، عبارة عن مرحلة من الرأسمالية **أشد نقاء** من أى لحظة سبقته. وسوف أعود الى هذه المناقشة فيما بعد ، لكن يكفينى الآن أن أستبق نقطة سوف تناقش فى الفصل الثانى، أولا وهى، أن كل موقف من مابعد الحداثة فى الثقافة- سواء كان يدافع عنها أو يصمها- هو كذلك فى نفس الوقت، **وبالضرورة**، موقف سياسى ضمنى أو صريح من طبيعة الرأسمالية المتعددة القوميات اليوم.

كلمة تمهيدية أخيرة حول المنهج: لايجب قراءة مايلى على أنه وصف أسلوبى، على أنه تقرير عن أسلوب أو حركه ثقافية بين غيرها. فقد قصدت بالأحرى تقديم فرضية تقسيم الى مراحل، وذلك فى لحظة أصبح فيها نفس مفهوم التقسيم الى مراحل تاريخية يبدو إشكاليا جدا فى الحقيقة. وقد جادلت فى موضع آخر بأن كل تحليل ثقافى منعزل أو منفصل يتضمن على الدوام نظرية دفينة أو مكتومة عن التقسيم التاريخى الى مراحل، وعلى أية حال، فإن مفهوم «علم الأنساب» يدفن الى حد كبير المخاوف النظرية التقليدية حول مايسمى بالتاريخ الخطى، ونظريات «المراحل»، وكتابة التاريخ الغائية. ورغم ذلك، فإن المناقشة النظرية المطولة ، فى السياق الراهن، لتلك الموضوعات (الحقيقية جدا) ، ربما أمكن استبدالها ببضع ملاحظات جوهرية.

وأحد المخاوف التى تثيرها دائما فرضيات التقسيم الى مراحل هو أن هذه الفرضيات تميل الى طمس الأختلاف وإبراز فكرة أن المرحلة التاريخية هى تجانس شامل (تحده على كلا الجانبين تحولات زمنية وعلامات ترقيم يتعذر تفسيرها). إلا أن هذا بالضبط هو السبب فى أنه يبدو لى أساسيا إدراك مابعد الحداثة ليست بإعتبارها أسلوبا بل سمة ثقافية سائدة: أى مفهوما يسمح بوجود وتعايش مجموعة من السمات البالغة الإختلاف، لكنها تابعة.

لنأخذ ، على سبيل المثال، الموقف البديل القوى القائل بأن مابعد الحداثة لاتزيد هى نفسها كثيرا عن مرحلة أخرى من الحداثة بمعناها المحدد (مالم تكن، فى الحقيقة، مرحلة أخرى من الرومانسية الأقدم) ، ويمكن فعلا التسليم بأن كل سمات مابعد الحداثة التى سأعددها يمكن أن نستشفها ، فى أوج نضجها ، فى هذه الحداثة السابقة أو تلك (بما فى ذلك أسلاف النسب المدهشين أولاء من أمثال جرترود شتاين GERTRUDE STEIN، وريموندرسل HOUSSEL ROYMOMD، أو مارسيل دوشامبMARCEL DUCHAMP، الذين يمكن اعتبارهم مابعد حداثيين تماما، قبل وجود التسمية). الا أن مالم تأخذه هذه النظرة

فى الحسبان هو الموقف الاجتماعى للحداثة الأقدم، أو بالأحرى، إنكارها العنيف من جانب بورجوازية فيكتورية و بعد - فيكتورية أقدم تتلقى أشكالها العامة بأعتبارها وإما قبيحة، أو نشازا، أو غامضة، أو فضائحية، أو لا أخلاقية ،أو تخريبية، و«مناهضة للمجتمع» عموما، ورغم ذلك، يمكن الجدال هنا بأن تحولا فى مجال الثقافة قد جعل تلك المواقف عتيقة. فلم يعد بيكاسو وجويس قبيحين، بل انهما يصدماننا الآن، عموما، بإعتبارهما «واقعيين» تقريبا، وهذه نتيجة إجازة وإضفاء أكاديمى للطابع المؤسسى على الحركة الحديثة عموما، يمكن الرجوع به الى أواخر الخمسينات. وهذا بالتأكيد، أحد أفضل تفسيرات ظهور مابعد الحداثة ذاتها، حيث أن جيل الستينات الأصغر سنا سيواجه الآن الحركة الحديثة التى كانت معارضة فى السابق، بوصفها منظومة من الكلاسيكيات الميتة، التى «تثقل مثل كابوس على عقول الأحياء»، كما قال ماركس ذات مرة فى سياق مختلف.

أما بالنسبة للتمرد مابعد الحداثى ضد ذلك كله، فيجب أن نؤكد بنفس القدر أن سماته الهجومية- من الغموض والمواد المكشوفة جنسيا الى الإتضاع السيكولوجى والتعبيرات الصريحة عن التحدى الاجتماعى والسياسى، والتى تتجاوز أى شئ كان يمكن تخيله فى أقصى لحظات الحداثة العليا- لم تعد تثير إستهجان أحد، ولا تستقبل بأعظم الرضى فحسب، بل انها قد أصبحت مؤسسية الطابع وتتمشى مع الثقافة الرسمية أو العامة للمجتمع الغربى.

وماحدث هو أن الانتاج الجمالى اليوم قد أصبح متكاملا فى الانتاج السلعى عموما: إن الإلحاح الاقتصادى المحموم لانتاج موجات جديدة من البضائع التى تبدو مبتكرة بصورة متزايدة (من الملابس حتى الطائرات)، بمعدلات مبيعات متزايدة بإطراد، يخصص الآن للإبتكار والتجريب الجماليين، موقعا ووظيفة بنيويين متزايدى المحورية ثم تلقى تلك الضرورات الاقتصادية الاعتراف فى مختلف أشكال الدعم المؤسسى المتاح للفن الأكثر جدة، من مؤسسات الأوقاف* والمنح إ لى المتاحف وغيرها من أشكال الرعاية. ومن بين جميع الفنون، فإن العماره أقربها تكوينيا الى الإقتصادى، الذى تتمتع بعلاقة مباشرة فعليا معه، فى شكل عمولات وأسعار أراض. ومن ثم لن يكون مدهشا أن لجد أن الازدهار الاستثنائى للعماره الجديدة مابعد الحداثية قائم على أساس رعاية الأعمال متعددة القومية، التى يتزامن توسعها وتطورها تماما مع هذه العماره. وفيما يلى، سأشير الى أن هاتين الظاهرتين الجديدتين تتمتعان بعلاقة جدلية متبادلة أعمق حتى من علاقة التمويل البسيطة لهذا المشروع المعين أو

---

* المؤسسات التى تدير أموالا موقوفه للإنفاق على أغراض بعينها مثل مؤسسة روكفللر، وفورد، الخ- م

ذاك. إلا أننى يجب هنا أن أذكر القارى بماهو بديهى: أعنى أن كل تلك الثقافة مابعد الحداثة الكونيـة، لكن الأمريكية رغم ذلك، هى التعبير الداخلى والمرتبط بالبنية الفوقيـة، لموجة جديدة تماما من السيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية عبر العالم كله: بهذا المعنى ، ومثلما خلال كل التاريخ الطبقى، فإن الوجه الآخر للثقافة هو الدم، والتعذيب ، والموت، والرعب.

النقطة الأولى التى يجب طرحها بالنسبة لمفهوم المراحل السائد، اذن، هى أنه حتى لو كانت كل السمات التكوينية لمابعد الحداثة متطابقة مع، واستمرارا لسمات حداثة أقدم- وهو موقف أشعر بخطئه الواضح لكن لن يبدده الا تحليل أكثر إستفاضة للحداثة بالمعنى المحدد- فإن الظاهرتين تظلان متمايزتين تماما فى المعنى والوظيفة الاجتماعية، وذلك بسبب الوضع البالغ الإختلاف لمابعد الحداثة فى النظام الاقتصادى لرأس المال المتأخر، وأبعد من ذلك، بسبب التحولات فى نفس مجال الثقافة فى المجتمع المعاصر.

وسوف أواصل مناقشة هذه النقطة فى خاتمة هذا الكتاب. لكننى يجب الآن أن أتناول نوعا آخر من الاعتراض على التقسيم الى مراحل، ألا وهو القلق بشأن طمسها المحتمل للتنافر، وهو قلق يعبر عنه اليسار عادة. من المؤكد أن ثمة مفارقة شبه- سارترية غريبة- منطق «الرابح يخسر»- تميل إلى أن تحيط بأى جهد لوصف « نسق »، لوصف دينامية ذات طابع كلى، بينما يجرى إستشفاف هذا النسق وهذه الدينامية من حركة المجتمع المعاصر. ومايحدث هو أنه كلما زادت قوة رؤية نسق أو منطق كلى بشكل مطرد- وكتاب فوكوه foucault عن السجون هو المثال البديهى- كلما أحس القارئ بأنه لاحول له. ومن ثم ، بقدر مايربح المنظر ، ببناء آلة متزايدة الإنغلاق والرعب، فإنه يخسر بنفس الدرجة، اذ يصيب الشلل الطاقة النقدية لعمله، أما دوافع النفى والتمرد ، ناهيك عن دوافع التغيير الاجتماعى، فيتم إدراكها بصورة متزايدة بإعتبارها غير مجدية وتافهة فى مواجهة النموذج نفسه.

لكننى أحسست بأنه لايمكن قياس وتقييم الإختلاف الأصيل الأعلى ضوء مفهوم معين عن منطق ثقافى سائد أو معيار مهيمن. وأنا شديد البعد عن الاحساس بأن كل الانتاج الثقافى اليوم «مابعد حداثى» بالمعنى الواسع الذى سأسبغه على هذا المصطلح. لكن ما بعد الحداثى هو مجال القوة الذى لابد أن تشق طريقها فيه أنواع شديدة الإختلاف من الدوافع الثقافية- هى ماأطلق عليه ريموند ويليامز raymond williams بشكل مفيد اسم الأشكال «المترسبة» و«البازغة» للإنتاج الثقافى. وما لم نحقق حسا عاما معينا بسمة ثقافية سائدة، فإننا نرتد الى نظرة للتاريخ الحاضر تنظر اليه على أنه تنافر حاد ، إختلاف عشوائى،

تعايش لمجموعة من القوى المتمايزة التى لايمكن تحديد فعاليتها، وعلى أية حال، كانت الروح السياسية التى تم بها تصور التحليل التالى كما يلى: ابراز مفهوم معين لمعيار ثقافى منهجى جديد ولإعادة إنتاجة وذلك حتى نتأمل على نحو أكثر دقة تحدد أكثر الأشكال فعالية لأى سياسة ثقافية راديكالية اليوم.

وسوف يتناول هذا العرض على التوالى السمات التكوينية التالية لما بعد الحداثى: إنعدام للعمق جديد، يجد إستمراره فى «النظرية» المعاصرة وكذلك فى ثقافة كاملة جديدة عن الصورة أو الشبيه* simulacrum ؛ ماترتب على ذلك من إضعاف للتاريخية، فى علاقتنا بالتاريخ العام وكذلك فى الأشكال الجديدة لزمنيتنا الخاصة temporality, التى ستحدد بنيتها «الفصامية» (اذا إتبعنا لاكان lacan) أنماطا جديدة للنحو او العلاقات السنتاجماتية في الفنون الاكثر زمنية ؛ نمط جديد تماما من نغمة الأساس الشعورية- ما سأسميه «الكثافات» intensities - يمكن إدراكها على أفضل نحو عن طريق العودة الى النظريات الأقدم عن السامى sublime، العلاقات التكوينية العميقة لهذا كله بتكنولوجيا جديدة تماما، هى نفسها تعبير عن نظام اقتصادى عالمى جديد تماما، وبعد عرض موجز للتحولات مابعد الحداثية فى الخبرة المعاشة للفراغ المبنى ذاته، تأتى بعض التأملات حول رسالة الفن السياسى فى الفضاء الجديد المربك لعالم رأس المال المتآخر أو المتعدد القوميات.

-١

سنبدأ بواحد من الأعمال الموقرة للحداثة العليا فى الفن البصرى، هو لوحة فان جوخ van gogh الشهيرة التى تصور حذاء الفلاح، وهو مثال، كما يمكنكم أن تتخيلوا، لم يتم اختياره ببراءة أو عشوائيا. وأود أن أقترح طريقتين لقراءة هذه اللوحة، كلتاهما تعيد، على نحو معين، بناء تلقى العمل فى عملية ذات مرحلتين أو ذات مستويين.

وأود أولا أن أشير الى أن هذه الصورة التى تستنسخ بكثرة، اذا كان لها ألا تنحدر الى مستوى مجرد ديكور، فأنها تتطلب منا أن نعيد بناء موقف أولى معين ينشأ منه العمل المكتمل. فما لم تتم استعادة عقلية على نحو ما لذلك الموقف- الذى تلاشى فى الماضى-، فسوف تظل اللوحة شيئا خاملا، منتجا نهائيا متشيئا يستحيل إدراكه بوصفه فعلا رمزيا قائما بذاته، بوصفة ممارسة وإنتاجا.

---

* simulacrum :الشبيه، أو الصورة الزائفة عند أفلاطون-

هذه الكلمة الأخيرة توحى بأن أحدى الطرق لاعادة بناء الموقف الأولى الذى يكون العمل استجابة له على نحو معين، هى بالتركيز على المواد الخام، المحتوى الأولى، الذى يواجهه العمل ويعيد تشغيله، يحوله ، ويجعله ملكه .هذا المحتوى لدى فان جوخ، تلك المواد الخام الأولية يجب أن تدرك ببساطة، كما سأقترح، على أنها مجمل عالم أشياء البؤس الزراعى، عالم الفقر الريفى المدقع، ومجمل العالم الأنسانى المتخلف للكدح الفلاحى الذى يقصم الظهر، عالم مختزل الى أشد حالاته فظاظة وتهديدا، بدائية وهامشية.

أشجار الفاكهة فى هذا العالم هى عصى عتيقة ومنهكة نابتة من تربة فقيرة، وأناس القرية متآكلين حتى جماجمهم، صور كاريكاتورية لعلم أنماط نهائى بشع يصور نماذج الملامح الإنسانية الأساسية. فكيف يتأتى، إذن، أن أشياء من قبيل أشجار التفاح لدى فان جوخ تتفجر الى سطح من الألوان التى تثير الهذيان، بينما نجد النماذج القروية النمطية لديه مثقلة فجاءة وبصورة مبهرجة بظلال الأحمر والأخضر؟ سأقترح بإيجاز، فى هذا الخيار التفسيرى الأول، أن التحويل الارادى والعنيف لعالم أشياء فلاحية كالح الى أبهى تجسد للون الخالص فى ألوان زيتية يجب رؤيته على أنه لفتة طوباوية، فعل تعويض ينتهى بأن ينتج مجالا طوباويا جديدا كاملا من الحواس، أو على الأقل من تلك الحاسة الأرقى- البصر، البصرى، العين- يعيد تشكيله لنا الآن بوصفة فضاء شبه مستقل قائما بذاته ، بوصفة جزءا من تقسيم جديد للعمل فى جسم الرأسمال، تفتيتا جديدا لمركز الاحساس* الناشئ الذى يضاهى تخصصات وتقسيمات الحياة الرأسمالية فى نفس الوقت الذى يفتش فيه ذلك التفتت بالذات عن تعويض طوباوى يائس عنها.

وهناك ، بالتأكيد، قراءة ثانية لفان جوخ لايمكن تجاهلها حين نحدق فى هذه اللوحة بالتحديد، وهذه القراءة هى تحليل هايدجر heidegger المحورى فى **الأصل الأعمال الفنية der ursprung des kunstwerkes**، وينتظم حول فكرة أن العمل الفنى ينشأ داخل الفجوة بين الأرض والعالم، أو ماأفضل ترجمته على أنه المادية التى لامعنى لها للجسم والطبيعة واسباغ المعنى من جانب التاريخ وماهو اجتماعى. وسوف نعود الى هذه الفجوة أو الصدع فيما بعد، ويكفى هنا أن نسترجع بعض العبارات الشهيرة التى تصوغ العملية التى يبدأ بها هذا الحذاء المشهور من ساعتها فى أن يخلق حول نفسه من جديد وببطء كل العالم المادى المفقود الذى كان ذات مرة هو سياقة المعاش. يقول هايدجر«فيه يتذبذب نداء الأرض الصامت، هديتها الهادئة فى انضاج الذرة ورفضها الملغز لذاتها فى وحشة

---

*sensorium: مركز الاحساس فى المخ ، وتطلق على المخ مجازا- م

مراح الحقل الشتوى»، ويمضى قائلا: «هذه الأداة تنتمى الى الأرض، وتجد الحماية فى عالم المرأة الفلاحة... ان لوحة فان جوخ هى الكشف عما تكونه فى الحقيقة هذه الأداة ، هذا الزوج من الاحذية الفلاحية.. ان هذا الكيان ينبثق نحو إفشاء وجوده» (٣) عن طريق توسط العمل الفنى، الذى يشد كل العالم والأرض الغائبين الى الكشف حول نفسه، مع الخطو الثقيل للمرأة الفلاحة، ووحده درب الحقل، والخص فى فرجة الأرض، وأدوات العمل المتآكلة والمكسورة فى الأخاديد وعند الموقد. ويحتاج عرض هايدجر الى إكماله بالاصرار على المادية المتجددة للعمل، على تحول شكل من المادية- الأرض نفسها ودروبها وأشياؤها المادية- الى تلك المادية الأخرى لألوان الزيت التى تتأكد وتأخذ مكان الصدارة بذاتها ومن أجل متعتها البصرية، لكنها رغم ذلك تتمتع بجدارة مرضية.

وعلى أية حال ، فإن أيا من القراءتين يمكن وصفها بأنها **تأويلية**، بالمعنى الذى يؤخذ به العمل، فى شكله الخامل، الشيئ كمفتاح أو كعرض لواقع أشمل يحل محله بوصفة حقيقته النهائية. ونحن بحاجة الآن الى النظر الى أحذيه من نوع آخر، ومما يسر أن نستطيع اللجوء بحثا عن تلك الصورة الى العمل المنجز أخيرا للشخصية المحورية فى الفن البصرى المعاصر.

ومن الواضح أن لوحة آندى وارهول andý warhol باسم **أحذية تراب الماس** لم تعد تتحدث الينا براهنية حذاء فان جوخ، بل اننى، فى الحقيقة، أميل الى القول بأنها لاتتحدث إلينا حقا على الإطلاق. فلاشئ فى هذه اللوحة ينظم حتى أدنى مكان للمشاهد، الذى يواجهها عند منعطف ممر فى متحف أو قاعة عرض بكل بداهة شئ طبيعى يتعذر شرحه.فعلى مستوى المضمون، علينا أن نقنع بما هو الآن أشياء صنمية أوضح، بالمعنى الفرويدى وكذلك بالمعنى الماركسى (يلاحظ ديريدا derridea ، فى أحد المواضع، فيما يخص الحذاء الفلاحى paar bauern schuhe الهيدجرى، أن حذاء فان جوخ هو زوج من الأحذية المختلفة الجنس، التى لاتسمح لا بالشذوذ ولا بإضفاء الطابع الصنمى) . إلا أن امامنا، الآن مجموعة عشوائية من الأشياء الميتة المعلقة معا على قماش اللوحة مثل اللفت، مجتزة عن عالم حياتها السابق مثل كوم الأحذية المتخلف من اوشفيتز أو بقايا ومخلفات حريق مأساوى وغير مفهوم فى صالة رقص مزدحمة. من هنا ، فليس لدى وارهول طريقة لإكمال اللفتة التأويلية ولكى نعيد الى هذه البقايا كل ذلك السياق المعاش الآوسع لقاعة الرقص أو الحفلة الراقصة ، عالم الموضة المرفهة أو المجلات المتألقة. ويصبح هذا أكثر تناقضا على ضوء المعلومات البيوجرافية: فقد بدأ وارهول مهنته الفنية كرسام تجارى لموضات الأحذية وكمصمم لنوافذ العرض التى تبرز فيها أخفاف وأحذية خفيفة متنوعة.

وفى الحقيقة، يغرى المرء أن يشير هنا- بشكل سابق لأوانه بكثير- أحد الموضوعات

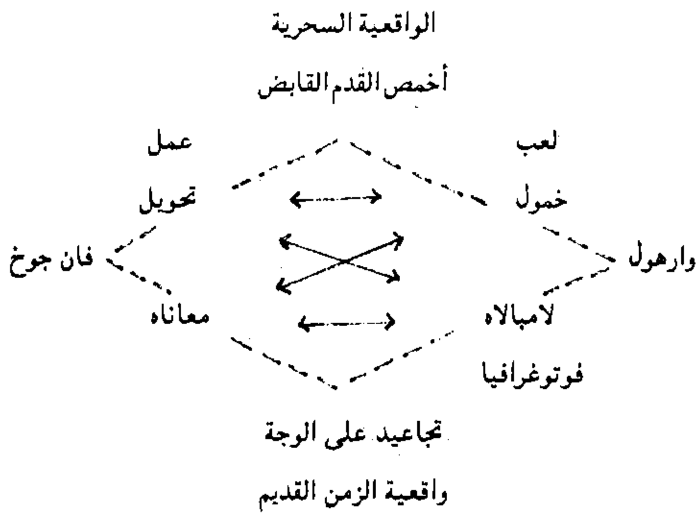
المحورية بصدد مابعد الحداثة نفسها وأبعادها السياسية المحتملة: فعمل آندى وارهول فى الحقيقة يدور محوريا حول إبراز الطابع السلعى، وصور لوحة الإعلانات الضخمة لزجاجة الكوكاكولا أو علبة حساء كامبل، التى تبرز فى الصدارة بوضوح صنمية السلعة المرتبطة بالانتقال الى رأس المال المتأخر **يجب** أن تكون تعبيرات سياسية نقدية وقوية. وإذا لم تكن كذلك، فسوف يود المرء بالتأكيد أن يعرف السبب، وسيود المرء أن يتساءل بجدية أكبر عن إمكانات الفن السياسى أو الانتقادى فى الفترة مابعد الحداثية لرأس المال المتأخر.

لكن ثمة بعض الاختلافات الأخرى ذات المغزى بين لحظة الحداثة العليا ولحظة مابعد الحداثة ، بين حذاء فان جوخ وأحذية آندى وارهول، يجب أن نتناولها الآن بإيجاز شديد. أول هذه الإختلافات وأكثرها وضوحا هو ظهور نوع جديد من التسطيح أو إنعدام العمق، نوع جديد من السطحية بأشد معانيها حرفية، ربما كان أكبر ملمح شكلى لكل إتجاهات مابعد الحداثة التى ستكون أمامنا فرصة العودة إليها فى عدد من السياقات الأخرى.

ثم علينا بالتأكيد أن نتوصل الى تفاهم مع دور الفوتوغرافيا والصورة الفوتوغرافية السالبة فى الفن المعاصر من هذا النوع، وهذا، فى الحقيقة، هو ما يسبغ طابع الموت على صورة وارهول، التى تميت رشاقة أشعة إكس الثلجية فيها العين المتشيئة للمشاهد بطريقة لايبدو أن لها أى علاقة بالموت أو هاجس الموت أو قلق الموت على مستوى المضمون. كأن علينا هنا، فى الحقيقة، أن نكتفى بقلب لفتة فان جوخ الطوباوية: فى العمل الأسبق يتحول عالم مبتلى عن طريق أمر وفعل ارادة نيتشوى الى صرير لون طوباوى. وهنا، على النقيض، كأن السطح الخارجى والملون للأشياء- المنحطة والملوثة سلفا بإندراجها ضمن صور الاعلانات المصقولة- قد إنتزع منها ليكشف عن الشريحة التحتية الميتة بالأبيض والأسود للصورة الفوتوغرافية السالبة التى تتخللها. ورغم أن هذا النوع من موت عالم المظاهر يصبح ثيمة فى أعمال معينة لوارهول، خصوصا فى مجموعات حوادث المرور أو الكرسى الكهربائى، (فلم يعد ذلك، فيما أظن، مسألة مضمون بل مسألة تبدل أساسى أكبر فى عالم الأشياء ذاته- الذى أصبح الآن منظومة من النصوص أو الأشباه simulacra- وكذلك فى نظرة الذات.

كل هذا يصل بى الى ملمح ثالث سأناقشة هنا، هو ماسأسميه خمود العاطفة waning of affect فى الثقافة مابعد الحداثية. بالطبع ، لن يكون دقيقا الإيحاء بأن كل عاطفة، كل احساس أو شعور، كل ذاتية، قد تلاشت من الصورة الجديدة. وفى الحقيقة، ثمة عودة لماهو مكبوت فى **أحذية تراب الماس**، إبتهاج تزيينى، تعويضى، غريب، يشير اليه العنوان نفسه بوضوح، هو، بالطبع، وميض التبر، تلألؤ الرمل المذهب الذى يعزل سطح اللوحه لكنه يظل يومض تجاهنا، فكر ، رغم ذلك ،فى أزهار رامبو rimbaud السحرية «التى تبادلك

النظر»، أو بومضات العين البهيـة المنذرة للجذع الاغريقي العـتيق عند ريلكة ، الذى ينذر الذات البورجوازية أن تغير حياتها، لاشئ من هذا النوع هنا فى الإختلاج المجانى لهذا الغشاء التزيينى النهائى. فى عرض مثير للإهتمام للنسخة الإيطالية من هذا المقال (٤) ، يوسع ريموتشيزيرانى remo ceserani صنمية الأقدام هذه الى صورة رباعية العناصر تضيف إلى التعبيرية «الحداثية» الفاغرة لحذاء فان جوخ- هايدجر، سورة الانفعال pathos «الواقعية» ل ووكر ايفانز وجيمس آجى walker evans & james agee (غريب أن تتطلب سورة الأنفعال فريقا هكذا!) ، بينما نجد أن مابدأ مثل تشكيلة عشوائية لموضات الامس لدى وارهول يكتسب ، عند ماجريت magritte، الواقع الجسمانى للعضو البشرى ذاته، الأكثر شبحية الآن من الجلد الذى هو مطبوع فوقه. إن ماجريت، الفريد بين السورياليين، قد لجا من المد والجزر انتقالا من الحديث الى مابعده، وأصبح خلال ذلك شيئا شبيها بشعار مابعد حداثى: هو الاحتباس foreclusion اللاكانى، الغريب، بلاتعبير. ان الفصامى المثالى، فى الحقيقة، من السهل أن يبهج بشرط أن يحشر حاضر أبدى أمام العيون، التى تحدق بنفس الذهول فى حذاء قديم أو فى اللغز العضوى النامى بعناد لظفر قدم انسانية. من هنا يستحق تشيزيرانى مكعبا سيميوطيقيا خاصا به:



لكن، ربما كانت أفضل طريقة لتناول خمود العاطفة، أوليا، هى عن طريق الشخوص الإنسانية ، ومن الواضح أن ماقلناه عن اضفاء الطابع السلعى على الأشياء يصلح بنفس القوة

بالنسبة للذوات الإنسانية لدى وارهول، للنجوم- مثل مارلين مونرو- الذين إكتسوا هم أنفسهم بالطابع السلعى وتحولوا الى صور لأنفسهم. وهنا أيضا، فإن العودة الفظة الى المرحلة الأقدم للحداثة العليا تقدم موعظة مختصرة عن التحول موضوع البحث. بالطبع، فإن لوحة **الصرخة** (إرڤاردمونش edward munch هى تعبير قياسى عن التيمة الحداثية الكبرى للإستلاب، وانعدام القانون، والوحدة، والتفتت الإجتماعى، والعزلة، هى شعار برنامجى فعلى لما اصطلح على تسميته عصر القلق. وسوف تجرى قراءتها هنا ليس فقط كتجسيد للتعبير عن ذلك النوع من العاطفة، بل وفضلا عن ذلك، كتفكيك فعلى لنفس جماليات التعبير، الذى يبدو أنه ساد الكثير مما نسميه الحداثة العليا لكنه تلاشى- لأسباب عملية ونظرية - فى عالم مابعد الحداثة. ونفس مفهوم التعبير expression يفترض سلفا، فى الحقيقة، بعض الإنفصال فى إطار الذات، ومع ذلك ميتافيزيقا كاملة عن الداخل inside والخارج outside، عن الألم الأخرس داخل الجوهر الفرد (الموناد) monad واللحظة التى يجد فيها هذا «الشعور» إسقاطه عندئذ ويتخارج، بوصفه لفتة أو صرخة، تواصلا يائسا وتجسيدا دراميا خارجيا للإحساس الداخلى.

ربما تكون اللحظة قد حانت لقول شئ عن النظرية المعاصرة، التى ،بين أشياء أخرى، إلتزمت بمهمة نقد وتكذيب نفس هذا النموذج التأويلى للداخل والخارج، وبوصم النماذج من هذا القبيل بأنها إيديولوجية وميتافيزيقية. لكن مايسمى اليوم باسم النظرية المعاصرة- أو بالأحرى، الخطاب النظرى- هو نفسه أيضا ، كما أود أن أجادل، ظاهرة مابعد حداثية على وجه الدقة. ومن ثم يكون من عدم الاتساق أن ندافع عن صدق استبصاراته النظرية فى وضع يكون فيه نفس مفهوم «الصدق» هو نفسه جزءا من المتاع الميتافيزيقى الذى تسعى مابعد البنيوية الى التخلص منه. وما نستطيع أن نقترحه على الأقل هو أن النقد مابعد- البنيوى لما هو تأويلى، لما سأدعوه اختصارا بنموذج العمق، مفيد بالنسبة لنا بإعتباره عرضا بالغ الدلالة لنفس ثقافة مابعد الحداثة التى هى موضوعنا هنا.

وبسرعة ، يمكننا القول أنه علاوة على النموذج التأويلى للداخل والخارج الذى تطوره لوحة مونش، جرى عموما فى النظرية المعاصرة التبرؤ من أربعة نماذج عمق أساسية على الأقل: (١) النموذج الديالكيتكى للجوهر والمظهر (مع مجموعة كاملة من مفاهيم الايديولوجيا أو

الوعى الزائف التى تميل الى مصاحبته)، و(٢) النموذج الفرويدى للكامن والظاهر، أو الكبت (الذى هو، بالطبع، هدف كراسة فوكوه البرنامجية والميزة الرغبة فى المعرفة la volonte de savoir (تاريخ الجنس)، و(٣) النموذج الوجودى للأصالة وعدم الأصالة الذى ترتبط تيماته البطولية أو التراجيدية ارتباطا وثيقا بذلك التعارض الكبير الآخر بين الاستلاب ونزع الاستلاب، وهو بدوره ضحية من ضحايا الفترة مابعد البنيوية أو مابعد الحداثية، و(٤) مؤخرا، التعارض السيميوطيقى الكبيرين الدال والمدلول، الذى حلت خيوطه وتم تفكيكه بسرعة خلال فترة ذروته القصيرة فى الستينات والسبعينيات. ومايحل محل نماذج العمق المتنوعة هذه هو فى الأغلب مفهوم عن الممارسات، والخطابات، واللعب النصى، التى سنفحص فيما يلى بنياتها السانتاجماتية الجديدة، ويكفينا الآن ان نلاحظ هنا أيضا أن العمق يحل محله السطح، أو أسطح متعددة (ومايطلق عليه عادة اسم التناص (تفاعل النصوصintertextuality لم يعد، بهذا المعنى، مسألة عمق).

وليس إنعدام العمق هذا مجرد استعارة: اذ يمكن أن يجربه فيزيقيا و«حرفيا» أى شخص يمضى مصعدا فيما اعتاد ريموند تشاندلر أن يسميه بانكرهيل، قادما من أسواق تشيكانو الكبرى عند تقاطع برودواى والشارع الرابع فى وسط مدينة لوس أنجلوس، حيث سيواجهه بغتته الجدار الضخم الذى يقف وحيدا لمحكمة ويلزفارجو wellsfargo (من تصميم سكيدمور، وأوينجز، وميريل skidmore, ourings and merill)- وهو جدار يبدو أنه لايوجد أى حجم يسنده، أو أن حجمه المفترض (مربع؟ شبه منحرف؟) يتعذر تحديده تماما على نحو غريب. هذا اللوح الضخم من النوافذ، ببعديه اللذين يتحديان الجاذبية، يحول الأرض الصلبة التي نقف عليها، لحظيا، الى محتويات فانوس سحرى مجسم stereopticon، أشكال من كرتون تتتابع جانبيا هنا وهناك حولنا. والتأثير البصرى واحد من كل الجوانب: منذر مثل الصخرة الضخمة فى فيلم ستانلى كوبريكstanley kubrick ٢٠٠١*، التى تواجة مشاهديها مثل قدر ملغز، مثل دعوة الى تحول تطورى. إذا استطاع قلب المدينة الجديد ذو الطابع المتعدد القومية أن يلغى بفعالية النسيج المدمر الأقدم للمدينة

* أوديسا الفضاء-م

الذى يجرى استبداله بعنف، أفلا يمكن قول شئ مماثل عن الطريقة التى يجعل بها هذا السطح الجديد الغريب بطريقته القاطعة انساق إدراكنا الأقدم للمدينة عتيقة وغير ذات هدف، دون أن يقدم نسقا بديلا؟

وإذا عدنا الآن للحظة أخيرة الى لوحه مونش، فإنه يبدو واضحا أن **الصرخة** تقطع، بطريقة راقية لكن ببراعة، جماليات تعبيرها ذاتها، بينما تظل سجينة فى اطارها. فمضمونها الإيمائى يؤكد بالفعل على فشلها الخاص، حيث أن مجال المسموع، الصرخة، الذبذبات الفجة للحنجرة البشرية، لاتتمشى مع الوسط التعبيرى (وهو شئ يجرى التأكيد عليه داخل العمل عن طريق افتقار القزم الى آذان). الا أن الصرخة الغائبة تعود، كما هو الحال، فى جدل من الحلقات واللوالب، تتجه دوائرها بإحكام متزايد نحو تلك التجربة الأشد غيابا للوحدة والقلق الوحشيين اللذين كان على الصرخة نفسها أن «تعبر» عنهما. وتخط تلك الحلقات نفسها على السطح المرسوم على شكل تلك الدوائر الكبيرة المتحدة المركز التى تصبح فيها الذبذبة الصوتية مرئية فى النهاية، مثلما على سطح صفحة من الماء ، فى ارتداد لانهائى ينبع من الشخص الذى يعانى ليصبح هو نفس جغرافية عالم يتحدث فيه الألم نفسه الآن يرن خلال المنظر الخلوى وغروب الشمس الماديين. الآن يصبح العالم المرئى هو جدار الجوهر الفرد (الموناد) الذى تسجل وتنقش عليه هذه «الصرخة التى تسرى خلال الطبيعة» (كلمات مونش)(٥): أن المرء ليفكر فى تلك الشخصية عند لوتريامون lautreamont، التى بعد أن نمت داخل غشاء محكم وساكن ، مزقته بصرختها عندما أبصرت بشاعة الإله ومن ثم إنضمت الى عالم الصوت والعناء.

كل هذا يوحى بفرضية تاريخية أكثر عمومية: هى أن المفاهيم من قبيل القلق والاستلاب (والخبرات التى تناظرها، مثلما فى **الصرخة**) لم تعد مناسبة فى عالم مابعد الحداثى. أن شخوص وارهول العظيمة- مارلين نفسها أو إيدي سيد جويك edie sedgeuick - الحالات الشهيرة للإحتراق

وتدمير الذات لفترات نهاية الستينات، ستبدو وكأن شيئاً لم يعد يجمعها سواء مع هستيريا وعصاب أيام فرويد أو مع تلك الخبرات القياسية للعزلة والوحدة الجزريتين، لغياب القانون، للتمرد الفردى، للجنون على طريقة فان جوخ، التى سادت فترة الحداثة العليا.. هذا التحول فى ديناميات الباثولوجيا الثقافية يمكن تشخيصه على أنه تحول حل فيه تفتت الذات محل استلابها.

هذه التعبيرات تذكرنا حتماً بأحد أكثر التيمات رواجاً فى النظرية المعاصرة، ألا وهى تيمة «موت» الذات نفسها - نهاية الجوهر الفرد أو الأنا أو الفرد البورجوازى المستقل ذاتياً - والتأكيد المصاحب لذلك، سواء كمثل أعلى أخلاقى جديد أو كوصف إمبيريقى، على **الإزاحة عن المركز** لتلك الذات أو النفس التى كانت سابقاً فى المركز. (من بين الصياغتين الممكنتين لهذه المقولة - الصياغة التاريخية النزعة، أن ذاتا متمركزة كانت موجودة ذات حين، فى فترة الرأسمالية الكلاسيكية والعائلة النووية، قد تحللت اليوم فى عالم البيروقراطية التنظيمية؛ والموقف مابعد البنيوى الأكثر راديكالية، الذى لم توجد بالنسبة له تلك الذات أبداً فى المقام الأول بل شكلت شيئاً من قبيل السراب الأيديولوجى - فإننى أميل بديهياً إلى الصياغة الأولى؛ أما الأخرى فلابد على أية حال أن تأخذ فى اعتبارها شيئاً من قبيل «واقع المظهر».)

الا أننا يجب أن نضيف أن مشكلة التعبير هى نفسها مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بمفهوم عن الذات بإعتبارها وعاءً يشبه الجوهر الفرد، يجرى التعبير عن الأشياء التى تحس داخله بإسقاطها نحو الخارج. إلا أن مايجب أن نشدد عليه الآن، هو الدرجة التى يصمد أو يسقط بها مفهوم الحداثة العليا عن **الأسلوب** الفريد، مع المثل الجماعية المصاحبة له عن الرواد أو الطليعة الفنية أو السياسية، وذلك مع صمود أو سقوط تلك المقولة (أو الخبرة) الأقدم عن مايسمى بالذات المتمركزة.

هنا أيضا تقف لوحة مونش كتأمل مركب لهذا الموقف المعقد : فهى تبين لنا أن التعبير يستلزم مقولة الموناد الفرد، لكنها تبين لنا كذلك الثمن الفادح الذى يجب دفعه مقابل هذا الشرط المسبق، مسبغة الدرامية على التناقض التعس المتمثل فى أنك حين تؤسس ذاتيتك الفردية كحقل مكتف بذاته ومجال مغلق، فإنك من ثم تعزل نفسك عن كل شئ آخر وتحكم على نفسك بالوحدة الغبية للموناد، المدفون حياً والمحكوم عليه بزنزانة بلا مخرج.

من المفترض أن مابعد الحداثة تشير إلى نهاية هذا المأزق، الذى تستبدله بمأزق جديد.

فنهاية الأنا البورجوازيه، أو الموناد، تجلب معها بلاشك نهاية الباثولوجيات النفسية لتلك الأنا - ماسميته أنا بخمود العاطفة. لكنها تعنى نهاية ماهو أكثر من ذلك - مثلا، نهاية الأسلوب، بمعنى ماهو فريد وشخصى، نهاية ضربة الفرشاه الفردية المميزة (كما تجد رمزها فى الأولوية البازغة للإستنساخ الميكانيكى). أما بالنسبة للتعبير والمشاعر أو العواطف، فإن التحرر، فى المجتمع المعاصر، من اللامعيارية Anomie الأقدم للذات المتمركزة قد يعنى كذلك ليس مجرد التحرر من القلق فحسب، بل التحرر من كل نوع آخر من المشاعر أيضاً، حيث لم يعد ثمة وجود لذات تقوم بالشعور. هذا لايعنى القول بأن المنتجات الثقافية لحقبة مابعد الحداثة مفرغة تماماً من الشعور، بل بالأحرى ان تلك المشاعر - التى يكون من الأفضل والأدق، مقتفين أثر ج - ف. ليوتار، أن ندعوها «كثافات» intensities - هى الآن طافية بحرية ولاشخصية وتميل إلى أن يسودها نوع من البهجة، الأمر الذى سنود الرجوع إليه فيما بعد.

الا أن خمود العاطفة، كان من الممكن أيضاً توصيفة، فى السياق الأضيق للنقد الأدبى، بأنه خمود التيمات الحداثية - العليا العظيمة فى الزمن والزمنية، الألغاز الرثائية لـ المُدّه durée والذاكرة (الأمر الذى يجب فهمه تماماً على أنه مقوله للنقد الأدبى مرتبطة بالحداثة العليا بقدر ماهى مرتبطة بالأعمال نفسها). لكن، قيل لنا كثيراً أننا الآن نسكن فيما هو تزامنى [سانكرونى] Synchronic وليس فيما هو تتابعى [ديكارونى] Diachronic، وأظن أنه يمكن الجدال، إمبيريقياً على الأقل، بأن حياتنا اليومية، خبرتنا النفسية، لغتنا الثقافية، تسودها اليوم مقولات المكان وليس مقولات الزمان، مثلما فى الفترة السابقة للحداثة العليا. (٦)

-٢

إن إختفاء الذات الفردية، مع النتيجة الشكلية المترتبة على ذلك، والمتمثلة فى عدم التوفر المطرد للأسلوب الفردى، يولد اليوم الممارسة الشاملة تقريباً لما يمكن أن يسمى المقابسه [الباستيش] Pastiche. هذا المفهوم، الذى ندين به لتوماس مان Thomas Mann (فى الدكتور فاوستوس Doktor Faustus)، الذى كان يدين به بدوره لعمل أدورنو Adorno العظيم عن دربى التجريب الموسيقى المتقدم (وهما التخطيط الإبتكارى لدى شونبرج Schoenberg والتوفيقية اللاعقلانية لدى ستراڤينسكى Stravinsky)، يجب تمييزه تمييزاً قاطعاً عن فكرة المحاكاة الساخرة [الباروديا] Parody الأكثر قبولاً.

من المؤكد أن المحاكاة الساخرة وجدت مجالاً خصباً في خصوصيات المحدثين وأساليبهم التي «لاتقبل التقليد» : الجملة الفوكنرية الطويلة، على سبيل المثال، بأسماء الأفعال التي تقطع النفس فيها، وصور الطبيعة عند لورنس، المرصعة بتعبيرات عامية نزقة؛ ترسيب والاس ستيفنز العنيد لأجزاء الكلام غير الجوهرية («التملصات المعقدة من كلمة مثل»)؛ الإنقضاضات القدرية (لكن القابلة للتنبؤ في النهاية) لدى مالر Mahler من سورة المشاعر الأوركسترالية الجياشة إلى إحساس أكورديون القرية؛ ممارسة هايدجر الرصينة - التأملية للإشتقاق الزائف كطريقة لـ«البرهان» .. كل هذه الأشياء تدهش المرء بإعتبارها سمات مميزة، بقدر ماتحيد بتباه عن معيار يعيد حينئذ تأكيد نفسه، بطريقة ليست عدائية بالضرورة، عن طريق محاكاة منهجية للمبالغات الإرادية فيها.

لكن في القفزة الجدلية من الكم إلى الكيف، فإن انفجار الأدب الحديث إلى حشد من الأساليب والطرائق الأسلوبية الخاصة قد تبعه تفتت لغوي للحياة الإجتماعية نفسها إلى النقطة التي أصاب الأفول فيها المعيار ذاته : إذ تم إختزاله إلى كلام وسائل إعلام محايد ومتشيئ (شديد البعد عن الطموحات الطوباوية لمخترعي لغة الإسبرانتو أو الانجليزية الأساسية)، يصبح هو نفسه عندئذ مجرد لهجة خاصة بين لهجات عديدة. هكذا تصبح الأساليب الحداثية شفرات مابعد حداثية. أما كون التشعب المذهل للشفرات الإجتماعية اليوم إلى رطانات مهنية وإنضباطية (لكن كذلك إلي شارات تماسك عرقي، ومرتبط بأحد الجنسين، وسلالي، وديني، وفئوي - طبقي)، كونه ظاهرة سياسية أيضاً، فهذا ماتبّيه بدرجة كافية مشكلة السياسة المتناهية الصغر Micropolitics. إذا كانت أفكار طبقة حاكمة هي الإيديولوچيا السائدة (أو المهيمنة) للمجتمع البورجوازي ذات حين، فإن البلدان الرأسمالية المتقدمة اليوم هي حقل للتنافر الأسلوبي والخطابي دون معيار. يواصل سادة بلا وجوه إدارة الاستراتيجيات الإقتصادية التي تكبل وجودنا، لكنهم لم يعودوا بحاجة إلى فرض كلامهم (أو أنهم عاجزون عن ذلك من الآن فصاعداً)؛ ومابعد أمية العالم الرأسمالي المتأخر لاتعكس الآن غياب أي مشروع جماعي عظيم فحسب بل كذلك عدم توفر اللغة القومية الأقدم ذاتها.

في هذا الوضع تجد المحاكاة الساخرة نفسها دون وظيفة؛ لقد عاشت، وذلك الشئ الجديد الغريب الذي هو المقابسة يأتي ببطء ليأخذ مكانها. إن المقابسة، مثل المحاكاة الساخرة، هي محاكاة أسلوب خاص أو فريد، مميز، هي إرتداء قناع لغوي، حديث بلغة ميتة. لكنها ممارسة محايدة لتلك المحاكاة، بدون أي من الدوافع الأخرى للمحاكاة الساخرة، مقطوعة الصلة بالحافز التهكمي، ومفرغة من الضحك ومن أي إقتناع بأنه بمحاذاة اللغة الشاذة التي استعمرتها

للحظة، مازال ثمة بعض السواء اللغوى الصحى. هكذا فإن المقابسة هى محاكاة ساخرة جوفاء، تمثال ذو حدقات عمياء : وهى تمثل بالنسبة للمحاكاة الساخرة ما يمثله ذلك الشئ الحديث الأخر المثير للإهتمام والأصيل تاريخياً، أى ممارسة نوع من المفارقة الجوفاء، بالنسبة لما يسميه وين بوث Wayne Booth بإسم «المفارقات المستقرة» للقرن الثامن عشر.

ومن ثم، سيبدو أن تشخيص أدورنو التنبؤى قد تحقق، لكن بطريقة سلبية : فليس شونبرج «الذى لمح هو بالفعل عقم نسقه المنجز» بل سترافينسكى هو السلف الحقيقي للإنتاج الثقافي مابعد الحداثي لأنه مع انهيار الايديولوجيا الحداثية - العليا عن الأسلوب - ماهو فريد ولاتخطؤه العين مثل بصماتك ذاتها ،ولايقبل المقارنة مثل جسدك ذاته (الذي هو بالنسبة لرولان بارت Roland Barthes المبكر، نفس مصدر الإبتكار والتجديد الأسلوبيين) - لم يعد أمام منتجي الثقافة من مكان يلجأون إليه سوي الماضي : محاكاة الأساليب الميتة، الحديث من خلال كل الأقنعة والأصوات المختزنة في المتحف الخيالي لثقافة أصبحت الآن عالمية.

هذا الوضع يحدد بداهة مايسميه مؤرخو العمارة باسم "النزعة التاريخية historicism" أي، الإلتهام العشوائي لكل أساليب الماضي، اللعب بالايحاء الأسلوبي العشوائي، وبشكل عام ماوصفه هنري لوفيفر Henri Lefevre بأنه الأولوية المتزايدة لل "جديد". إلا أن هذا الحضور الكلي للمقابسه لايتنافر مع نوع معين من الدعابة، وليس بريئا من كل عاطفة : أنه يتمشي علي الأقل مع الإدمان - مع شهية استهلاكية كاملة أصيلة تاريخيا موجهة لعالم تحول إلي مجرد صور لنفسه وللأحداث الزائفة و"الاستعراضات" (وهو مصطلح الموقفيينSituationists). لمثل هذه الأشياء، سنحتفظ بمفهوم افلاطون في "الشبيه"Simulacrum، النسخة طبق الأصل التي لم يوجد لها أصل مطلقا. بشكل ملائم تماما، تخرج ثقافة الشبيه إلي الحياة في مجتمع تم فيه تعميم قيمة التبادل الي النقطة التي تنمحي عندها نفس ذكري قيمة الاستعمال، مجتمع لاحظ عنه جي ديبوردGuy Debord، في عبارة غير عادية، أن فيه "أصبحت الصورة هي الشكل النهائي للتشيؤ السلعي" (مجتمع الاستعراض" (The Society of the Spectacle).

الآن يمكن توقع أن يمارس المنطق المكاني الجديد للشبيه تأثيرا هائلا علي مااعتاد أن يكون الزمن التاريخي. وبذلك تعدل الماضي نفسه : ان ماكان ذات حين، في الرواية التاريخية كما يعرفها لوكاتش، هو النسب العضوي للمشروع الجماعي البورجوازي - ذلك الذي مازال، بالنسبة لكتابة التاريخ الانعتاقية لشخص مثل أ.ب. طومسون E.P.Thompson أو

بالنسبة لـ "التاريخ الشفهي" الأمريكي، بالنسبة لبعث الموتي من الأجيال المجهولة والتي أخرس صوتها، ذلك الذي مازال هو البعد الاسترجاعي الذي لاغني عنه لأي اعادة توجيه حيوية لمستقبلنا الجماعي - قد أصبح هو نفسه في هذه الأثناء مجموعة هائلة من الصور، شبيها فوتوغرافياً حاشداً. وشعار جى ديبور القوى أكثر ملاءمة الآن لـ «ماقبل تاريخ» مجتمع محروم من كل تاريخية، مجتمع لايزيد ماضيه الخاص المفترض كثيراً عن مجموعة من الاستعراضات التى يعلوها التراب. فى إتساق أمين مع النظرية اللغوية مابعد البنيوية، فإن الماضى بوصفه «مرجعاً» Referent يجد نفسه بالتدريج موضوعاً بين أقواس، ثم ممحواً برمته، تاركاً إيانا وليس لدينا سوى نصوص.

لكن لايجب الاعتقاد بأن هذه العملية تصاحبها اللامبالاه : بل على العكس، فإن التكثيف الراهن الملحوظ لإدمان الصورة الفوتوغرافية هو نفسه عرض ملموس لنزعة ليبيدية تقريباً، كلية الحضور، وتلتهم كل شئ. وكما لاحظت بالفعل، يستخدم المعماريون هذه الكلمة (المفرطة فى تعدد معانيها) للتعبير عن التوفيقية الهائلة للعمارة مابعد الحداثية، التى تلتهم، عشوائياً ودون مبدأ بل باستمتاع، كل أساليب الماضى المعمارية وتجمع بينها فى كيانات مفرطة الإثارة. وكلمة حنين لاتدهش المرء بإعتبارها كلمة مرضية تماماً للتعبير عن ذلك الإنبهار (وخصوصاً حين يفكر المرء فى ألم حنين حداثى حقاً تجاه ماض بعيد عن متناول أى استعادة الا الاستعادة الجماليه)، الأ أنها توجه انتباهنا إلى ماهو تبد ثقافى أشد عمومية لهذه العملية فى الفن والذوق التجاريين، واعنى مايطلق عليه اسم سينما الحنين (أو مايسميه الفرنسيون **موضة العودة إلى الوراء** la mode rétro).

إن أفلام الحنين تعيد بناء كل موضوع المقابسة وتطرحه فى مستوى جماعى وإجتماعى، حيث تنكسر أشعة المحاولة اليائسة لتملك ماض مفقود، خلال منشور القانون الحديدى لتغير الموضة وإيديولوجيا الجيل البازغة. والفيلم الافتتاحى لهذا الخطاب الجمالى الجديد، وهو فيلم جورج لوكاس بعنوان **شخبطات أمريكية** (١٩٧٣) George Lucas's American Graffiti، وضع لنفسه مهمة استعادة الواقع الضائع والمذهل منذ ذلك الحين لحقبة أيزنهاور، وذلك ماحاولته أفلام عديدة منذ ذلك الحين. ويميل المرء إلى أن يشعر بأن الخمسينات، بالنسبة للأمريكيين على الأقل، تظل موضوع الرغبة الضائع المتميز(٧) - ليس فقط فى استقرار ورفاهية سلام أمريكى pax Americana بل أيضاً فى البراءة الساذجه الأولى لدوافع الثقافة المضادة المتمثله فى الروك أند رول المبكر وفى عصابات الشباب (وهكذا سيكون فيلم كوبولا بعنوان **رامبل فيش** Coppolas Rumble Fish هو المرثية

المعاصرة التى تبكى انقضاء هذه الدوافع، رغم أن هذه المرثية نفسها مازالت مصورة على نحو متناقض بأسلوب سينما الحنين الأصيل). ومع هذا الانجاز الأولى، تنفتح فترات جيليه أخرى أمام الاستعمار الجمالى: كما تشهد الاستعادة الأسلوبيه للثلاثينات الأمريكيه والايطالية فى فيلم بولانسكى **الحى الصينى** وفيلم برتولوتشى **المتثل** Il Confermista، على التوالى. والأكثر إثارة للإهتمام، والأكثر اشكالية، هى تلك المحاولات الأخيرة، من خلال هذا الخطاب الجديد، لفرض الحصار سواء على حاضرنا وماضينا المباشر أو علي تاريخ أبعد مسافة يفلت من الذاكرة الوجودية للأفراد.

وفى مواجهة هذه الموضوعات النهائية - حاضرنا الاجتماعى، والتاريخى، والوجودى، والماضى بوصفه «مرجعاً» referent - فإن عدم إتساق لغة فن «حنين» مابعد حداثية مع التاريخية historicity الأصيلة يصبح واضحاً على نحو درامى. الا أن التناقض يدفع هذا النمط إلى ابتكارية شكلية جديدة معقدة ومثيرة للإهتمام، ومن المفهوم أن سينما الحنين لم تكن أبداً مسألة «تمثيل» representation عتيقة الطراز للمضمون التاريخى، بل إنها بدلا من ذلك قاربت «الماضى» من خلال التضمين الأسلوبى، ناقلة «ماضية الماضى» Pastness عن طريق الخصائص البراقة للصورة، و«ثلاثينية الثلاثينات» 1930s-ness أو «خمسينية الخمسينات» عن طريق صفات الموضة (وفى هذا تتبع وصفة بارت Barthes فى **الأساطير** Mythologies، الذي رأى أن التضمين هو الامداد بالجوانب المثالية الخيالية والمتعلقة بالنموذج الأصلى : .Sinite، مثلاً، بوصفها نوعاً من «مفهوم» ديزنى - إبكوت Disney - EPCOT عن الصين).

ويمكن ملاحظة الاستعمار عديم الحس للحاضر من جانب موضة الحنين فى فيلم لورنس كاسدان Lawrence Kasdan الأنيق **حرارة الجسد** Body Heat، وهو اعادة صياغة بعيدة على طريقة «مجتمع الوفرة» لرواية جيمس كين James M. Cain بعنوان **تعويض مزدوج** Double Indemnity، إعادة صياغة فى جو بلدة صغيرة معاصرة فى فلوريدا على مبعدة بضع ساعات بالسيارة من ميامى. إلا أن كلمة **إعادة صياغة** remake تنطوى على مفارقة زمنية إلى الدرجة التى يكون بها وعينا بالوجود المسبق لنسخ أخرى (أفلام سابقة مأخوذة عن الرواية وكذلك الرواية نفسها) الآن جزءاً مكوناً وجوهرياً من بنية الفيلم : وبتعبير آخر، فإننا الآن فى «تناص» يعد سمه مقصودة، وداخلية للتأثير الجمالى ومحركاً لتضمين جديد عن «ماضيته الماضى» وعمقاً تاريخياً - زائفاً، يحل فيه تاريخ ساليب الجمالية محل التاريخ «الواقعى».

الا أن بطارية كاملة من العلامات الجمالية تبدأ، منذ البداية، فى إيجاد الصورة المعاصرة رسمياً عنا فى الزمن: فتنسيق التيترات بأسماء المشاركين فى الفيلم على طريقة الفن التزيينى art deco، مثلاً، تفيد على الفور فى برمجة المشاهد وفق نمط «حنين» التلقى الملائم (واقتباسات الفن التزيينى [أرت ديكو] لها نفس الوظيفة تقريباً في العمارة المعاصرة، مثلما فى مركز إيتون سنتر المشهور فى تورنتو Toronto's Eaton Centre).(٨) وفى نفس الوقت، تنشط إشارات معقدة (لكنها شكلية خالصة) إلى مؤسسة نظام النجوم ذاتها، تنشط نوعاً مختلفاً بعض الشئ من تفاعل التضمينات. فالبطل، ويليام هيرت William Hurt، واحد من جيل جديد من «نجوم» السينما، مكانته متميزة بشكل ملحوظ عن مكانة الجيل السابق من النجوم الكبار من الرجال، أمثال ستيف ماكوين أو جاك نيكولسون (أو حتى، براندو، بدرجة أبعد)، ناهيك عن اللحظات الأسبق فى تطور مؤسسة النجوم. فالجيل السابق مباشرة كانوا يطرحون أدوارهم المختلفة من خلال وعن طريق شخصياتهم المعروفه خارج الشاشة، التى كانت توحى عادة بالتمرد وعدم الامتثال. أما الجيل الأخير من النجوم الممثلين فيواصل تأكيد الوظائف التقليدية للنجومية (وأبرزها الجانب الجنسى) لكن فى غياب مطلق لـ «الشخصية» بالمعنى الأقدم، وبنوع من المجهولية فى تمثيل الشخصيات (تصل لدى ممثلين مثل هيرت إلى أبعاد براعة ممتازة، لكنها من نوع شديد الاختلاف عن براعة براندو أو أوليفيه الأقدم). لكن «موت الذات» هذا فى مؤسسة النجوم الآن، يفتح الباب أمام إمكانية تفاعل للإيحاءات التاريخيه بالنسبة لأدوار أقدم بكثير – فى هذه الحالة الأدوار المرتبطة بكلارك جيبل – بحيث أن نفس أسلوب الأداء يمكن الآن أن يخدم بوصفة «عنصر تضمين» للماضى.

وأخيراً، فإن أماكن الأحداث قد تم تأطيرها بصورة استراتيجيه، ببراعة فائقة، بحيث يتم تجنب معظم الإشارات التى عادة ماتنقل الإحساس بمعاصرة الولايات المتحدة فى حقبتها المتعددة القومية: فأماكن البلدة الصغيرة تتيح للكاميرا تجنب مشهد ناطحات سحاب السبعينات والثمانينات (رغم أن فصلاً محورياً فى الرواية يتضمن التدمير الفاجع للمبانى الأقدم من جانب مضاربى الاراضى)، بينما تم بعناية حذف عالم الأشياء فى يومنا الحاضر – الأعمال الفنية والأدوات، التى يفيد طرازها على الفور فى تحديد تاريخ الصورة. من ثم، فإن كل شئ فى الفيلم يتآمر لطمس معاصرته الرسميه وليجعل من الممكن للمشاهد أن يتلقى الحكاية وكأنها تدور فى ثلاثينات أبدية، فيما وراء الزمن التاريخى الواقعى. هذا التناول للحاضر عن طريق اللغة الفنية للشبيه Simulacrum، أو المقابسة للماضى الذى يمثل نموذجاً نمطياً Stereotypical، يضفى على الواقع الراهن وعلى انفتاح التاريخ الحاضر سحر

ومسافة سراب براق. لكن هذه الموضة الجمالية الجديدة المذهلة نشأت هي نفسها كمرض مركب لخمود تاريخيتنا، لخمود الإمكانية المعاشة في أن نخبر التاريخ بطريقة فعالة ما. ومن ثم، لايمكن القول أنها تنتج هذا الإخفاء الغريب للحاضر بواسطة قوتها الشكلية الخاصة، بل توضح مجرد توضيح، من خلال هذه التناقضات الداخلية، فظاعة وضع نبدو فيه عاجزين بصورة متزايدة عن صياغة تمثيلات لخبرتنا الراهنة الخاصة.

أما بالنسبة لـ «التاريخ الواقعي» نفسه - الموضوع التقليدي، على أي نحو عرفناه، لما اعتاد أن يعرف بأنه الرواية التاريخيه - فسوف يكون أكثر إيحاءً أن نستدير الآن لذلك الشكل والوسط الأقدم وأن نقرأ مصيره مابعد الحداثي في عمل واحد من الروائيين اليساريين القلائل الجادين والمجددين الذين يعملون في الولايات المتحده اليوم، والذي تغتذي كتبه على التاريخ بالمعنى الأكثر تقليديه ويبدو، حتى الآن، أنه يحدد معالم لحظات جيلية متعاقبة في «ملحمة» التاريخ الأمريكي، تتعاقب بينها. فرواية أ.ل. دوكتوروف E.L. Doctorow بعنوان **راجتايم**Ragtime تقدم نفسها رسمياً بإعتبارها بانوراما للعقدين الأولين من القرن (مثل رواية **معرض العالم** World's Fair)؛ اما أحدث رواياته، **بيلي باثجيت** Billy Bathgate، فإنها مثل **لوون ليك** Lonn Lake تقدم الثلاثينات والكساد الكبير، بينما تعرض **كتاب دانييل** The Book of Daniel أمامنا، في تقابل مؤلم، اللحظتين العظيمتين لليسار القديم واليسار الجديد، لشيوعية الثلاثينات والأربعينات وراديكالية الستينات (وحتى روايته المبكرة عن الغرب الأمريكي يمكن القول أنها تتلاءم مع هذا المخطط وتحدد، بطريقة أقل تعقيداً وأقل في الوعي الذاتي الشكلي، نهاية حدود أواخر القرن التاسع عشر).

وكتاب **دانييل** ليست الوحيدة بين هذه الروايات التاريخية الخمس الكبرى التي تقيم صلة روائية صريحة بين حاضر القارئ والكاتب وبين الواقع التاريخي الأقدم الذي هو موضوع العمل، والصفحة الأخيرة المدهشة من رواية **لوون ليك**، والتي لن أكشف النقاب عنها، تفعل ذلك أيضاً بطريقة شديدة الإختلاف، ومن المثير للأهتمام أن نلاحظ أن النسخة الأولى من **راجتايم**(٩) تضعنا صراحة في حاضرنا، في منزل الروائي في نيوروشيل، بنيويورك، الذي يصبح على الفور مشهد ماضيه (الخيالي) في سنوات ١٩٠٠. وقد تم حجب هذه التفصيلة من النص المنشور، وبذلك انقطعت رمزياً حبال مرساها وتحررت الرواية لتطفو في عالم جديد من الزمن التاريخي الماضي علاقته بنا اشكاليه في الحقيقة. إلا أن أصالة اللفته يمكن أن تقاس بالحقيقة الوجودية الواضحة المتمثلة في أنه لم يعد يبدو أن ثمة أي علاقة

عضوية بين التاريخ الأمريكى الذى نتعلمه من الكتب المدرسية وبين الخبرة المعاشة للمدينة الراهنة المتعددة القومية، الشاهقة المبانى، المصابة بالركود التضخمى، مدينة الصحف وحياتنا اليومية.

الا أن أزمة فى التاريخية، تندرج بشكلٍ ملازم فى سمات شكلية عديدة أخرى مثيرة للإهتمام فى قلب هذا النص. فموضوعه الرسمى هو الانتقال من سياسة عمالية وجذرية سابقة على الحرب العالمية الأولى (الإضرابات الضخمة) إلى الابتكار التكنولوجى والأنتاج السلعى الجديد لأعوام العشرينات (صعود هوليوود والصورة بوصفها سلعة) : إن النسخة المحرفه عن رواية كلايست Kleist المسماه **ميشايل كولهاس** Michael Kohlhaas، الفصل الغريب، المأساوى، لتمرد البطل الزنجى، يمكن التفكير فيه على أنه لحظة متصلة بهذه العملية. أما أن **راجتايم** لها مضمون سياسى وحتى مايشبه أن يكون «معنى» سياساً، فيبدو واضحاً على أيه حال وقد مفصلته ليندا هتشيون Lynda Hutcheon ببراعة على أساس.

> عائلاتها الثلاث المتوازية: عائلة المؤسسة، الأنجلو - أمريكية والعائلتين الهامشيتين الأوربية المهاجرة والأمريكية السوداء. يبعثر حدث الرواية مركز الأولى ويحرك الهوامش إلى «المراكز» المتعددة للحكاية، فى مجاز شكلى للديموغرافيه الاجتماعية لأمريكا الحضرية. وعلاوة على ذلك، ثمة نقد مستفيض للمثل الديمقراطية الأمريكية من خلال تقديم صراع طبقى يجد جذوره فى الملكية الرأسمالية وسلطة الأثرياء. ان كولهاوس الأسود، وهودينى الأبيض، وتاته المهاجر كلهم من الطبقة العاملة، وبسبب ذلك - وليس بالرغم منه - يمكنهم جميعاً، من ثم، أن يعملوا لخلق أشكال جمالية جديدة (راجتايم، فودفيل، أفلام).(١٠)

لكن هذا يوضح كل شئ فيما عدا الشئ الجوهرى، مضفياً على الرواية تماسكاً للموضوع يثير الإعجاب، كان يمكن أن يخبره قلة من القراء بينما هم يعربون جمل موضوع لغوى يمسكونه قريباً جداً من أعينهم بحيث لايمكن أن يتطابق مع هذ المنظورات. وهتشيون محقه تماماً، بالطبع، وهذا هو ماكان يمكن أن تعنيه الرواية إذا لم تكن عملاً فنيا مابعد حداثياً. وأحد الأسباب هو أن موضوعات التمثيل، الشخوص الروائية المزعومة، ليست متكافئة وذات ماهيات لاتقبل المقارنة، كما هى الحال، مثل الزيت والماء - حيث أن هودينى هو شخصية **تاريخية**، وتاته شخصية **قصصية**، وكولهاوس شخصية **تناصية** - وهو شئ من الصعوبة بمكان أن يجعل مقارنة تفسيرية من هذا النوع صالحة. وفى نفس الوقت، تتطلب

التيمة المنسوبة إلى الرواية نوعا آخر من التمحيص، حيث أنها يمكن اعادة صياغتها فى نسخة كلاسيكية من «تجربة هزيمة» اليسار فى القرن العشرين، وبالتحديد، فى أطروحة أن نزع تسييس الحركة العمالية يرجع إلى وسائل الإعلام أو الثقافة عموماً (ماتسميه هى هنا بـ«أشكال جمالية جديدة»). هذا، حقاً، فى اعتقادى، شئ يشبه الستارة الخلفية الرثائية، مالم يكن المعنى، لـ راجتايم، وربما لعمل دكتوروف عموماً، لكنها حينئذ، سنكون بحاجة إلى طريقة جديدة لوصف الرواية بإعتبارها شيئاً يشبه تعبيراً لا واعياً وإستكشافاً يقوم على التداعى لهذه العقيدة اليسارية، هذا المعتقد التاريخى أو شبه - الرؤية بعين عقل «الروح الموضوعية». وماسيودّ ذلك الوصف أن يسجله هو التناقض المتمثل فى أن عملاً يبدو واقعياً مثل راجتايم هو فى الحقيقة عمل غير تمثيلى يجمع بين دالات فانتازية من عدد متنوع من الوحدات الايديولوجيه فى نوع من الهولوجرام* Hologram.

والنقطة التى أود إيضاحها، رغم ذلك، ليست فرضية ما عن التماسك بين التيمات فى هذه الرواية المزاحة عن المركز بل العكس، وبالتحديد، أن الطريقة التى تفرض بها هذه الرواية نوع القراءة تجعل من المستحيل عملياً أن نصل إلى وأن نحدد تيمات تلك «الموضوعات» الرسمية التى تطفو فوق النص لكنها لايمكن أن تتكامل فى قراءتنا للعبارات. بهذا المعنى، فإن الرواية لاتقاوم التفسير فحسب، بل إنها منظمة منهجياً وشكلياً لتُفسد نوعاً أقدم من التفسير الاجتماعى والتاريخى تظهره هى هم تسحبه بشكل دائم. وحين نتذكر أن نقد وإنكار التفسير النظرى هو مكون أساسى للنظرية مابعد البنيوية، يكون من الصعب ألا نستنتج أن دوكتوروف قد بنى عن عمد هذا التوتر ذاته، هذا التناقض ذاته، فى تدفق عباراته.

والكتاب مزدحم بالشخصيات التاريخية الحقيقية - من تيدى روزفلت إلى إما جولدمان، من هارى ك. ثو وستانفورد وايت إلى ج. بييربونت مورجان وهنرى فورد، ناهيك عن الدور الأكثر محورية لشخصية هو دينى - التى تتفاعل مع عائلة خيالية، تتحدد ببساطة على أنها الأب، والأم، والأخ الأكبر، إلى آخره. وكل الروايات التاريخية، بدءاً من روايات السير والتر سكوت نفسه Sir Walter Scott، لاشك أنها بطريقة أو بأخرى تتضمن استنفاراً للمعرفة التاريخية الأسبق المكتسبة عادة من خلال مراجع التارخ المدرسية التى تستهدف غرض إضفاء شرعية ما من جانب هذه التقاليد القومية أو تلك - وبذلك تقيم جدلاً سردياً بين

* الهولوجرام: صورة فوتوغرافية سالبة تسجل على لوح بدون استخدام عدسة عن طريق التداخل بي جزئين من شعاع ليزر منقسم ، وعموما الصورة التي تبدو كمنظومة لا معني لها حتى تضاء على نحو مناسب فتظهر صورة ذات ابعاد ثلاثة -م.

ما «نعرفه» فعلاً بشأن المتظاهر The Pretender، مثلاً، وبين ماترى أنه عليه عينياً فى صفحات الرواية. لكن نهج دوكتوروف يبدو أكثر تطرفاً من ذلك: وسوف أجادل بأن تحديد كل من نمطى الشخصيات - الأسماء التاريخية والأدوار العائلية ذات الأهمية - تعمل منهجياً ويقوة لتشييئ كل تلك الشخصيات ولتجعل من المستحيل أمامنا أن نتلقى تمثيلهم بدون التدخل المسبق للمعرفة أو العقيدة المكتسبة فعلاً - وهو شئ يكسب النص حساً غير عادى بأننا رأيناه من قبل déjà vu وألفة غريبة يميل المرء إلى ربطها بـ «عودة المكبوت» الفرويدية فى «الخارق للطبيعة» The Uncanny بدل أن يربطها بأى تشكيل تاريخى صلب من جانب القارئ.

وفى نفس الوقت، فان العبارات التى يدور فيها ذلك كله لها خصوصيتها النوعية، التى تسمح لنا بشكل أكثر تجسداً بأن نميز تطوير الحداثين لأسلوب شخصى عن هذا النوع الجديد من التجديد اللغوى، الذى لم يعد شخصياً على الإطلاق لكنه ينتمى بصلة القرابة بما سماه بارت منذ زمن طويل باسم «الكتابة البيضاء». وفى هذه الرواية بالتحديد، فرض دوكتوروف على نفسه مبدأ اختيار صارم لايتم فيه سوى تلقى عبارات تقريرية بسيطة (يغلب عليها أن يكون محركها هو فعل «الكينونة»). إلا أن التأثير ليس تأثير التبسيط المتعطف والعناية الرمزية التى نجدها فى أدب الأطفال، بل شيئاً أكثر إزعاجاً، إنه حس بعنف خفى عميق ماوقع على الإنجليزية الأمريكية، لايمكن، رغم ذلك، استشفافه امبيريقياً فى أى من العبارات المكتملة نحوياً والتى يتشكل منها هذا العمل. إلا أن «تجديدات» تقنية أكثر وضوحاً ربما تقدم مفتاحاً لما يحدث فى لغة **راجتايم**» فمن المعروف، مثلاً، ان مصدر كثير من التأثيرات المميزة لرواية **كامو** Camus، **الغريب**، يمكن إرجاعها إلى قرار المؤلف الارادى فى احلال زمن **الماضى المركب** passé composé الفرنسى، على طول الرواية، محل أزمنة الماضى الأخرى الأكثر إستخداماً فى العادة فى هذه اللغة. (١١) وأنا أوحى بأن الأمر وكأن شيئاً من هذا النوع يعمل هنا: **كأن** دوكتوروف قد عزم منهجياً على إحداث أثر أو مكافئ، فى لغته، لزمن ماض لانملكه فى الانجليزية، ألا وهو الزمن الماضى Preterite فى الفرنسية (أو الماضى البسيط Passé simple) الذى تفيد حركة «الاكتمالية» perfective، كما علمنا أميل بنفنيست Emile Benveniste، فى فصل الأحداث عن مضارع المنطوق وفى تحويل مجرى الزمن والحدث إلى عدد كبير من موضوعات الحدث المضبوطه المكتمله، والنهائية، والمعزولة، التى تجد نفسها منقطعة الصلة بأى موقف حاضر (حتى مع فعل الحكى أو النطق).

إن أ.ل. دوكتوروف هو الشاعر الملحمى لإختفاء الماضى الراديكالى الأمريكى، لكبت التقاليد واللحظات الأقدم للتقليد الراديكالى الأمريكى: ومامن أحد لديه تعاطفات يساريه يستطيع قراءة هذه الروايات الرائعة دون أسى قارس هو طريقة أصيلة لمواجهة مآزقنا السياسية الراهنة فى الحاضر. إلا أن الأمر المثير للإهتمام ثقافياً، هو أنه كان عليه أن يوصل هذه التيمة الكبرى شكلياً (حيث أن خمود المضمون هو موضوعه على وجه الدقه) وأكثر من ذلك، كان عليه أن يطور عمله عن طريق نفس المنطق الثقافى لما بعد الحداثى الذى هو فى حد ذاته علامة وعرض هذا المأزق. إن لوون ليك تنقل على نحو أكثر بداهة استراتيجيات المقابسة (وبالأخص فى إعادة اختراعها للروائى دوس باسوس Dos Passos)، لكن راجتايم تظل هى النصب الأكثر تفرداً وإدهاشاً للوضع الجمالى الناشئ عن اختفاء المرجع referent التاريخى. لم تعد هذه الرواية التاريخية لتستطيع الشروع فى تمثيل الماضى التاريخى، فهى لاتستطيع سوى «تمثيل» أفكارنا ونماذجنا النمطية Stereotypes عن الماضى (الذى يصبح بذلك على الفور «تاريخ بوب» Pop History). من هنا يعاد الإنتاج الثقافى إلى داخل فضاء عقلى لم يعد هو ذلك الفضاء العقلى للذات المونادية القديمة بل بالأحرى ذلك الفضاء العقلى «لروح موضوعية» جمعية متدهورة: لم يعد بإمكانه التحديق فى عالم واقعى مفترض، فى إعادة بناء ما لتاريخ ماض كان هو نفسه حاضراً ذات حين، بل إنه، مثلما فى كهف أفلاطون، لابد أن يتتبع صورنا العقلية لذلك الماضى على جدرانه المحتجزة. وإذا كان ثمة أى واقعية بقيت هنا، فإنها «واقعية» يقصد بها أن تستمد من صدمة إدراك ذلك الإحتجاز والوعى ببطء بوضع تاريخى جديد وأصيل حكم علينا فيه أن نفتش فيه عن التاريخ عن طريق صور البوب والاشباه التى لدينا عن ذلك التاريخ، الذى يظل هو نفسه بعيداً عن متناولنا إلى الأبد.

(٣)

تملى علينا أزمة التاريخية الآن عودة، بطريقة جديدة، إلى مسألة التنظيم الزمنى عموماً فى مجال القوة مابعد الحداثى، وفى الحقيقة، إلى مشكلة الشكل الذى سيتمكن من إتخاذه الزمن، والزمنية، وماهو سانتاجماتى، فى ثقافة يسودها باطراد المكان والمنطق المكانى. إذ لو كانت الذات، حقاً، قد فقدت قدرتها على أن تمد بفاعلية توتراتها القبلية والبعدية عبر المجموع الزمنى وعلى أن تنظم ماضيها ومستقبلها فى خبرة متماسكة، لأصبح من الصعب أن نرى كيف يمكن للنتاجات الثقافية لتلك الذات أن تنتج أى شئ سوى «أكوام من الشذرات» وممارسة لما هو متنافر ومفتت وصدفى عشوائياً. إلا أن هذه الأشياء هى، على وجه الدقة،

بعض المفردات المتميزة التى جرى بها تحليل الإنتاج الثقافى مابعد الحداثى (وحتى الدفاع عنه، من جانب أنصاره). إلا انها مازالت سمات تحديدية، أما الصياغات الأكثر جوهرية فتحمل أسماء من قبيل النصية Textuality، **والكتابة** écriture، أو الكتابة الفصامية، وإليها يجب أن نتحول الآن بإيجاز.

وقد وجدت تقرير لاكان Lacan عن الفصام مفيداً هنا، ليس لأن لدى أيه طريقة للتحقق من دقته الإكلينيكية، بل أساساً لأنه بإعتباره وصفاً وليس تشخيصاً - يبدو لى أنه يقدم نموذجاً جمالياً موحياً. (١٢) وبديهى أننى شديد البعد عن التفكير فى أن أياً من الفنانين مابعد الحداثيين الأكثر دلالة - كيج Cage، وآشبرى Ashbery وسوللرز Sollers، وروبرت ويلسون Robert Wilson، وإشماعيل ريد Ishmael Reed، ومايكل سنوMichael Snow، ووارهول Warhol، أو حتى بيكيت Beckettنفسه - فصاميين بأى معنى إكلينيكى. كذلك ليست المسألة تشخيصاً من زاوية الثقافة - و - الشخصية لمجتمعنا وفنه، على غرار الانتقادات الثقافية التى تميل إلى اضفاء الطابع النفسى أو الأخلاقى من طراز كتاب كريستوفر لاش hristopher Lasch الواسع النفوذ بعنوان ثقافة النرجسية The Culture of Narcissism، والتى يهمنى أن أباعد عنها روح ومنهجية الملاحظات الراهنة :إذ يمكن للمرء أن يعتقد أن ثمة أشياء أشد تدميراً يمكن أن تقال عن نظامنا الاجتماعى من تلك المتاحة من خلال استخدام المقولات السيكولوجيه.

بإختصار شديد، يصف لاكان الفصام بأنه انهيار فى سلسلة الدلالة، أى، فى السلسلة السانتاجماتيه المتضافرة للدالات التى تشكل منطوقاً أو معنى. ولابد أن أحذف الخلفية العائلية أو التحليلية - النفسية الأكثر أرثوذكسية لهذا الموقف، التى يحول لاكان شفرتها إلى اللغة عن طريق وصف المنافسة الأوديبية، ليس على أساس الشخص البيولوجى الذى هو منافسك على اهتمام الأم، بل بالأحرى على أساس مايسميه اسم الأب، السلطة الأبوية التى تعتبر الآن وظيفة لغوية. (١٣) ومفهومه عن سلسلة الدلالة يفترض سلفاً على نحو جوهرى واحداً من الأسس الأولية (وواحداً من الاكتشافات الكبرى) للبنيوية السوسيرية، ألا وهو فرضية أن المعنى ليس علاقة واحد - لواحد بين الدال والمدلول، بين مادية اللغة، بين كلمة أو إسم، وبين مرجعه أو مفهومه. فالمعنى فى هذه النظرة الجديدة يتولد بواسطة الحركة من دال إلى دال. ومانسميه عموماً باسم المدلول - أى المعنى أو المضمون المفهومى لمنطوق ما - يجب النظر إليه الآن على أنه تأثير - معنى، على أنه ذلك السراب الموضوعى للدلالة الذى يتولد ويتم اسقاطه بواسطة علاقة الدالات فيما بينا. وحين تنكسر هذه العلاقة، حين تنقصف روابط

سلسلة الدالة، نجد أمامنا الفصام فى شكل ركام من دالات مختلفة وغير مترابطة. أما الصلة بين هذا النوع من الخلل اللغوى وبين نفس الفصامى فيمكن ادراكها، إذن، عن طريق فرضية مزدوجة: أولاً، أن الهوية الشخصية هى ذاتها تأثير توحيد زمنى معين للماضى والمستقبل مع حاضر المرء، وثانياً، أن ذلك التوحيد الزمنى الفعال هو نفسه وظيفة من وظائف اللغة، أو بالأحرى من وظائف الجملة، بينما تتحرك عبر دائرتها التأويلية خلال الزمن. وإذا كنا عاجزين عن توحيد الماضى، والحاضر، والمستقبل فى الجملة، فنحن عاجزون على نحو مماثل عن توحيد ماضى، وحاضر، ومستقبل خبرتنا نحن البيوجرافيه أو حياتنا النفسية. مع انهيار سلسلة الدلالة، إذن، يختزل الفصامى إلى خبرة دالات مادية خالصة، أو، بعبارة أخرى، إلى تسلسل من أشكال الحاضر الخالصة والتى لاتجمعها رابطة فى الزمن. وسوف نود أن نطرح أسئلة عن النتائج الجمالية أو الثقافية لمثل هذا الموقف خلال برهة قصيرة، لكن لنر أولا كيف يكون الإحساس بذلك:

> أتذكر جيداً جداً يوم حدث ذلك. كنا نقيم فى الريف وكنت قد ذهبت لأتمشى وحيدة كما كنت أفعل بين حين وآخر. وفجأة، بينما أمر بجوار المدرسة، سمعت أغنية المانية، كان الاطفال يتلقون درساً فى الغناء. توقفت لأستمع، وفى تلك اللحظة إجتاحنى احساس غريب، احساس يصعب تحليله لكنه يشبه شيئاً كنت سأعرفه جيداً جداً فيما بعد- إحساس مزعج باللاواقعية. بدا لى أننى لم أعد أتعرف على المدرسة، وقد أصبحت فى ضخامة معسكر، وكان الأطفال الذين يغنون سجناء، مجبرين على الغناء. بدا وكأن المدرسة وأغنية الأطفال مفصولتين عن بقية العالم. وفى نفس الوقت صادفت عيناى حقل قمح لم أستطع رؤية حدوده. البراح الأصفر، المتلألئ فى الشمس، والمرتبط بأغنية الأطفال المسجونين فى المدرسة - المعسكر الحجرية الناعمة، ملأتنى بقلق بلغ منه أننى إنفجرت أشهق باكية. جريت إلى المنزل إلى حديقتنا وبدأت ألعب لأجعل الأشياء تبدو كما اعتادت أن تكون، أى، كي تعود إلى الواقع. كان ذلك أول ظهور لتلك العناصر التى كانت موجودة دوماً فى الإحساسات اللاحقة باللاواقعية: البراح الذى لايحد، والضوء البراق، والتماع ونعومة الأشياء المادية.(١٤).

فى سياقنا الراهن، توحى هذه التجربة بمايلى: أولاً، أن انهيار الزمنية يطلق فجأة هذا الحاضر الزمنى من عقال كل الأنشطة والمقاصد التى قد تحدد بؤرته وتجعله مجالاً للممارسة،

ومعزولاً على هذا النحو، يجتاح هذا الحاضر الذات فجأة بحيوية لاتوصف، بمادية إدراك ساحقه في ذاتها، تطبع فعلياً بالطابع الدرامى قوة الدال المادى - أو بالأحرى، الحرفى - المنعزل. هذا الحاضر للعالم أو للدال المادى يمثل أمام الذات بكثافة متصاعدة، حاملاً شحنة عاطفة غامضة، توصف هنا سلبياً على شكل القلق وفقدان الواقع، لكن يمكن للمرء كذلك أن يتخيلها إيجابياً على شكل نشوة، كثافة سطلةٍ، كثافة سامه أو مولدة للهلوسة.

إن مايحدث فى النصية أو الفن الفصامى تضيؤه بصورة مدهشة أمثال تلك التقارير الإكلينيكية، رغم أن الدال المنعزل، فى النص الثقافى، لم يعد حالة ملغزة للعالم أو شذرة لايمكن فهمها لكنها مذهلة من اللغة، بل بالأحرى شيئاً أقرب إلى جملة فى عزلة طليقة. فكر، مثلاً، فى تجربة موسيقى جون كيج، التى يكون فيها عنقود من الأصوات المادية (على البيانو المجهز، مثلاً) متبوعاً بصمت لايحتمل لدرجة أنك لايمكن أن تتخيل أن تأتى إلى الوجود أنغام صوتية أخرى ولا أن تتخيل أنك تتذكر الأنغام السابقة بما يكفى لكى تقيم معها هذه الأنغام أى صلة إن فعلت. وبعض قطع السرد لدى بيكيت من هذا الطراز بدورها، وخصوصاً وات Watt، حيث أن أولوية جملة المضارع فى الزمن تمزق بعنف النسيج السردى الذى يحاول الإلتئام حولها. إلا أن المثال الذى سأعطية، سيكون مثالاً أقل جهامة، هو نص لشاعر شاب من سان فرنسيسكو يبدو أن جماعته أو مدرسته - المسماه شعر اللغة أو الجملة الجديدة - قد تبنت التفتيت الفصامى كجماليات أساسية لها.

الصين

نحيا على العالم الثالث من الشمس. رقم ثلاثة. لا أحد يقول لنا ماذا نفعل

الناس الذين علمونا العدد كانوا طيبين جداً.

إنه دائماً وقت الرحيل.

إذا أمطرت، فإما أن تكون معك مظلتك أو لاتكون.

الريح تطوح قبعتك.

الشمس تشرق أيضاً.

أود لو لم تصفنا النجوم لبعضها، أود لو فعلنا ذلك بأنفسنا.

يمكن قول أشياء كثيرة عن هذا التدريب المثير على الإنقطاعات، ليس أقلها تناقضاً معاودة ظهور معنى كلى أكثر توحيداً هنا عبر هذه العبارات المفككة. وفى الحقيقة، فإنه بقدر ما أن هذه القصيدة قصيدة سياسية على نحو غريب وسرى، فإنها يبدو أنها تلتقط شيئاً من اثارة التجربة الإجتماعية الهائلة، غير المكتملة، للصين الجديدة - التى لاتقارن فى التاريخ العالمى - الظهور غير المتوقع، بين القوتين الأعظم، لـ«رقم ثلاثة»، طزاجة عالم أشياء جديد كامل انتجته كائنات بشرية فى سيطرة جديدة على مصيرها المشترك، الحدث البارز، فى المقام الأول، لجماعة من البشر أصبحت «ذاتا للتاريخ» جديدة، وبعد الخضوع الطويل الأمد للإقطاعية والامبريالية، تتحدث من جديد بصوتها الخاص، لنفسها، كأنما للمرة الأولى.

لكننى أردت أساساً أن أبين الطريقة التى يكف بها ماسميته بالانفصال الفصامى أو **الكتابة** Ecriture، حين يصبح معمماً كأسلوب ثقافى، يكف عن إظهار علاقة ضرورية بالمضمون المرضى الذى نربطه عادة بتعبيرات مثل الفصام ويصبح فى خدمة كشافات اكثر بهجة، وبالتحديد فى خدمة تلك النشوة التى رأيناها تزيح المشاعر القديمة للقلق والاستلاب.

خذ فى الاعتبار، مثلاً، تقرير جان - بول سارتر Jean-Paul Sartre عن ميل مماثل لدى فلوبير Flaubert

> إن عباراته [يخبرنا سارتر عن فلوبير] تنقض على موضوعها، وتأخذ بخناقه، وتشل حركته، وتقصم ظهره، وتلف نفسها حوله، وتتحول إلى حجر وتحجر موضوعها معها. إنها عمياء وصماء، بلادم، ولانفس حياة، يفصلها صمت عميق عن العبارة التى تليها، إنها تسقط فى العدم، أبدياً، وتجر فريستها معها فى ذلك السقوط اللانهائى. وأى واقع، فور أن يوصف، يشطب من السجل.

وأنا اميل إلى النظر إلى هذه القراءة على انها نوع من الخداع البصرى (أو التكبير الفوتوغرافى) من طراز إستنسابى غير مقصود، يجرى فيه منح الصدارة، على نحو ينطوى على مفارقة زمنية، لسمات معينة كامنة أو ثانوية، مابعد حداثية فى ذاتها، لأسلوب فلوبير. إلا أنها تقدم درساً مثيراً للإهتمام فى التقسيم إلى فترات وفى إعادة البناء الجدلية للسمات الثقافية السائدة والثانوية. لأن هذه السمات، عند فلوبير، كانت اعراضاً واستراتيجيات فى كل تلك الحياة بعد الوفاة واحتقار الممارسة الذى يجرى شجبه (بتعاطف متزايد) على طول الصفحات الثلاثة آلاف لكتاب سارتر **أحمق العائلة** Family Idiot. وحين تصبح

تلك السمات هى نفسها المعيار الثقافى، فإنها تتخلى عن كل تلك الأشكال للعاطفة السلبية وتصبح فى خدمة استخدامات أخرى، أكثر تزيينية.

لكننا لم نستنفد تماماً بعد الأسرار البنيوية لقصيدة بيريلمان، التى يتضح أن لها علاقة واهية بذلك المرجع referen المسمى الصينى. وقد حكى المؤلف، فى الحقيقة، كيف صادف، أثناء تجواله فى الحي الصينى، كتاباً من الصور الفوتوغرافية ظلت التعليقات عليها ، المكتوبه بالايديولوجرامات* [الصينية] حروفاً ميته بالنسبة له (أو ربما دالاً مادياً، كما يمكن للمرء أن يقول). وعبارات القصيدة موضع البحث هى اذن تعليقات بيريلمان الخاصة على تلك الصور ومراجعها Referentصورة أخرى، نص غائب آخر. أما وحدة القصيدة فلم تعد لتوجد داخل لغتها بل خارج القصيدة، في الوحدة الوثيقة لكتاب آخر، غائب. وهنا ثمة تواز مدهش مع ديناميات مايسمي بالواقعية الفوتوغرافية، التي بدت وكأنها عودة إلي التمثيل والتشخيص بعد الهيمنة الطويلة لجماليات التجريد حتي اتضح أن موضوعاتها لم تكن لتوجد في "العالم الواقعي" حتي، بل كانت هي نفسها صورا فوتوغرافية لذلك العالم الواقعي، وهذه الأخيرة تحولت الآن الي صور تكون "واقعية" لوحة الواقعية الفوتوغرافية الآن هي الشبيه simulacrum لها.

إلا أن هذا العرض للفصام والتنظيم الزمني كان يمكن صياغته علي نحو آخر، مما يعيدنا إلي فكرة هايدجر عن فجوة أو صدع بين الأرض والعالم لكن بطريقة تختلف بحدة مع نغمة وجدية فلسفته البالغة. وأود أن أميز خبرة مابعد الحداثة في الشكل بما سيبدو كما آمل شعارا متناقضا : الا وهو فرضية أن "الاختلاف يربط".. فنقدنا الحديث من ماشري Macherey فصاعدا، كان مهتما بالتركيز علي التنافر والانقطاعات العميقة للعمل الفني الذي لم يعد موحدا أو عضويا، بل هو الآن حقيبة منوعات فعلية أو حجرة كرار ممتلئة بالانساق الفرعية المفككة والمواد الخام العشوائية والدوافع من كل نوع. وبتعبير آخر، تحول العمل الفني الأسبق الآن إلي نص تتقدم قراءته بواسطة التمايز وليس بواسطة التوحد. إلا أن نظريات الاختلاف نزعت الي التشديد علي الانفصال الي النقطة التي تميل عندها مواد النص، بما في ذلك كلماته وعباراته إلي التساقط الي سلبية عشوائية وخاملة، إلي تشكيلة من العناصر التي تستعرض انفصالاتها أحدها عن الآخر.

---

* الإيديوجرام: الشكل أو الصورة التى تعبر عن فكرة أو شىء والمستخدمة فى اللغات الهيروغليفية والصينية بدل الحروف-م.

ورغم ذلك، ففي أكثر الاعمال مابعد الحداثية اثارة للإهتمام، يمكن للمرء ان يستشف مفهوما أكثر ايجابية للعلاقة، يعيد توترها الخاص إلي فكره الاختلاف نفسها. هذا النمط الجديد من العلاقة من خلال الاختلاف قد يكون أحيانا طريقة متحققة جديدة وأصيلة للتفكير والادراك، أما في الاغلب فيأخذ شكل دافع مستحيل لتحقيق ذلك التبدل الجديد فيما لم يعد من الممكن تسميته الوعي. وأعتقد أن الشعار الاشد ادهاشا لهذا النمط الجديد من التفكير في العلاقات يمكن العثور عليه في عمل نام جون بايك Nam June Paik الذي تقوم شاشاته التليفزيونية المكدسة أو المبعثرة، الموضوعة علي مسافات بين نباتات مورقة، أو التي تغمز لنا من سقف من نجوم الفيديو الجديدة الغريبة، تقوم المرة بعد المرة بعرض مشاهد مرتبة سلفا أو حلقات من الصور تعود علي لحظات غير متزامنة علي الشاشات المختلفة. عندها نجد أن المشاهدين الذي شتتهم هذا التنوع المفكك يمارسون الجماليات القديمة حين يقررون التركيز علي شاشة واحدة، كأن تتابع الصور العديم القيمة نسبيا والذي سيتابعونه هناك له قيمة عضوية معينة في حد ذاته. الا أن المشاهد مابعد الحداثي مدعو لأن يفعل المستحيل، وتحديدا أن يشاهد كل الشاشات في آن واحد، في اختلافها الجذري والعشوائي، ان ذلك المشاهد يطلب منه أن يتتبع التبدل التطوري لديفيدبوى David Bowie فى فيلم **الرجل الذى سقط إلى الأرض** (الذي يشاهد سبع وخمسين شاشة تليفزيون في نفس الآن) وأن يصعد علي نحو ما الي مستوي يكون عنده الادراك الحي للاختلاف الجذري هو في ذاته ومن تلقاء ذاته نمط جديد لالتقاط ما إصطلح علي تسميته العلاقة : إنه شيئ مازالت كلمة كولاج Collage اسما ضعيفا جدا للتعبير عنه.

(٤)

نحن الآن بحاجة الي اكمال هذا العرض الاستكشافي للزمان والمكان مابعد الحداثيين بتحليل أخير لتلك النشوة أو تلك الكشافات التي يبدو دائما أنها تميز التجربة الثقافية الأحدث. دعونا نعيد التأكيد علي ضخامة الانتقال الذي يخلف وراءه كآبة مباني هوبر Hopper أو التركيب الصارم علي طريقة الغرب الأوسط Midwest لأشكال شيلر Sheeler، ويحل محلها الاسطح غير العادية لمنظر مديني علي طريقة الواقعية الفوتوغرافية، يلتمع فيه حتي حطام السيارات ببهاء يبعث علي الهذيان. الا أن الابتهاج الذي تبعثه هذه الأسطح الجديدة يزداد تناقضا حيث أن مضمونها الجوهري - وهو المدينة ذاتها - قد تدهور وتحلل الي درجة من المؤكد أنها كانت لاتزال عصية علي التصور في الأعوام الأولي للقرن العشرين، ناهيك عن الحقبة السابقة. كيف يمكن لنفاية المدن أن تكون بهجة

للعين حين يجري التعبير عنها بالشكل السلعي، وكيف يمكن لقفزة كمية لامثيل لها في استلاب الحياة اليومية في المدينة أن تدخل خبراتنا الآن في شكل ابتهاج هذياني جديد غريب - تلك بعض الأسئلة التي تواجهنا في هذه اللحظة من بحثنا. كذلك لايجب اعفاء الشكل البشري من البحث، رغم أنه يبدوا واضحا أن الجماليات الجديدة قد بدأت تحس بأن تمثيل الفراغ نفسه قد أصبح لايتمشي مع تمثيل الجسم : إنه نوع من تقسيم العمل الجمالي أوضح مما هو في أي من المفاهيم التوليدية الأسبق عن المنظر الطبيعي، وعرض اشد شؤما في الحقيقة. إن الفراغ المتميز للفن الأحدث مناهض جذريا للتشبه بالانسان، مثلما في حجرات الاستحمام الخالية في عمل دوج بوند Doug Bond. ورغم ذلك فإن الصنمية النهائية المعاصرة للجسم الإنساني تأخذ اتجاها مختلفا في تماثيل دوان هانسون Duane Hanson : اتجاه ماسميته باسم الشبيه simulacrum، الذي تكمن وظيفته الغريبة فيما كان يمكن أن يسميه سارتر **نزع واقعية** derealization مجمل العالم المحيط للواقع اليومي. وبعبارة أخري فإن لحظة الشك والتردد لديك تجاه تنفس وحرارة هذه الأشكال المصنوعة من البوليستر، تميل إلي أن ترتد إلي الكائنات البشرية التي تتحرك حولك في المتحف وإلي أن تحولها هي أيضا، للحظة بالغة القصر، إلي أشباه ميتة بلون الجلد في حد ذاتها. وهكذا يفقد العالم عمقه لحظيا ويهدد بأن يتحول الي جلد براق، إلي وهم مجسم، إلي قصاصات من صور فيليمة بلا كثافة. لكن هل هذه الآن تجربة تثير الرعب أم الابتهاج؟

وقد ثبت أن من المفيد أن نفكر في مثل هذه التجارب من خلال ماأفردته سوزان سونتاج Susan Sontag، في عبارة ذات نفوذ علي أنه فن الـ "كامب" Camp. وأنا أقترح ضوءا فاحصا مختلفا بعض الشيئ عن ذلك علي أساس التيمة الراهنة الرائجة بنفس القدر تيمة "السامي" Sublime، كما أعيد اكتشافها في أعمال ادموند بيرك Edmund Burke وكانط Kant، أو ربما يود المرء أن يمزج التصورين في شكل شيئ من قبيل السامي من نوع الكامب أو السامي "الهستيري". فقد كان السامي بالنسبة لبيرك خبرة تشارف الرعب، كان اللمحة القدرية، في دهشة، وذهول، ورهبة، لما يبلغ من ضخامته أن يسحق الحياة البشرية برمتها : ثم هذب كانط هذا الوصف ليضم مسألة التمثيل ذاتها حتي يصبح موضوع السامي ليس مجرد مسألة القوة الطاغية وعدم التناسب الفيزيقي للكيان العضوي الانساني مع الطبيعة بل كذلك حدود التخيل وعدم قدرة العقل الانساني علي اعطاء تمثيل لتلك القوي الهائلة. تلك القوي، كان بيرك، في لحظته التاريخية عند فجر الدولة البورجوازية الحديثة، قادرا فقط علي صياغتها مفهوميا في علاقتها بما هو مقدس، بينما يواصل حتي هايدجر التفكير في علاقة شبحية مع مشهد خلوي ومجتمع ريفي فلاحي

عضوي سابق علي الرأسمالية هو الشكل الأخير لصورة الطبيعة في زماننا.

الا أن من الممكن، اليوم، التفكير في ذلك كله بطريقة مختلفة، في لحظة أفول جذري للطبيعة ذاتها : إذ أن "درب الحقل" عند هايدجر قد دمرته، في نهاية الأمر، الرأسمالية المتأخرة علي نحو لاخلاص منه ولاعودة فيه، دمرته الثورة الخضراء، والاستعمار الجديد والمدينة العملاقة، التي تمد طرقها الضخمة فوق الحقول القديمة وقطع الارض الخالية وتحول "منزل الوجود" الهيدجري الي محميات، مالم يكن إلي عشش الصفيح الاشد بؤسا، العديمة التدفئة، والتي تبتليها الجرذان. ان الآخر بالنسبة لمجتمعنا لم يعد، بهذا المعني، هو الطبيعة علي الاطلاق مثلما كان في المجتمعات السابقة علي الرأسمالية، بل أصبح شيئا آخر علينا الآن أن نحدده.

وأنا أتلهف علي ألا يتم ادراك هذا الشيئ الآخر، بتعجل مفرط، علي أنه التكنولوجيا في ذاتها، حيث أنني سأود أن أوضح ان التكنولوجيا هي نفسها هنا كمجاز لشيئ آخر. الا أن التكنولوجيا يمكن أيضا أن تفيد كاختزال دقيق لتحديد تلك الطاقة الهائلة الانسانية تحديدا والمناهضة للطبيعة للعمل الانساني الميّت المختزن في آلاتنا - طاقة مستلبه ، مايسميه سارتر الغائية - العكسية لما هو عملي - خامل، التي تستدير نحونا وضدنا في أشكال لايمكن التعرف عليها، ويبدو أنها تشكل الافق الطوباوي الفاسد dystopian الشامل لممارستنا الجماعية وكذلك لممارستنا الفردية.

لكن التطور التكنولوجي في وجهة النظر الماركسية هو نتيجة تطور رأس المال وليس لحظة نهائية محددة قائمة بذاتها. ومن ثم سيكون من المناسب أن نميز بين مختلف أجيال طاقة الآلات، بين مختلف مراحل الثورة التكنولوجية في اطار رأس المال نفسه. وأنا هنا أقتفي أثر إرنست ماندل Ernest Mandel، الذي وضع الخطوط العريضة لثلاث من تلك الانقطاعات الاساسية أو القفزات الكمية في تطور الآلات في ظل رأس المال :

> إن الثورات الأساسية في تكنولوجيا الطاقة - تكنولوجيا انتاج الآلات المحركة بواسطة الآلات - تبدو هكذا علي أنها اللحظة المحددة في ثورات التكنولوجيا ككل. إنتاج الآلات بمحركات تدار بالبخار منذ عام ١٨٤٨، وانتاج الآلات بمحركات الكهرباء والاحتراق الداخلي منذ تسعينات القرن التاسع عشر، وانتاج الآلات بالاجهزة الإلكترونية وأجهزة الطاقة النووية منذ أربعينات القرن العشرين - هذه هي الثورات الثلاث العامة في التكنولوجيا والتي

ولدها نمط الانتاج الرأسمالي منذ الثورة الصناعية "الأصلية" في أواخر القرن الثامن عشر. (١٧)

هذا التقسيم المرحلى يؤكد الأطروحة العامة لكتاب ماندل الرأسمالية المتأخرة، ألا وهى أنه حدثت ثلاث لحظات أساسية فى الرأسمالية، كل واحدة منها تشير إلى توسع جدلى بالنسبة للمرحلة السابقة عليها. وهذه هى رأسمالية السوق، ومرحلة الإحتكار أو مرحلة الإمبريالية، ثم مرحلتنا، المسماة خطأ الرأسمالية مابعد الصناعية، والتى من الأفضل تسميتها مرحلة رأس المال متعدد القومية. وقد أشرت بالفعل إلى أن تدخل ماندل فى السجال مابعد الصناعى ينطوى على فرضية أن الرأسمالية المتأخرة أو المتعددة القومية أو الاستهلاكية، بدلاً من أن تكون غير متسقة مع تحليل ماركس العظيم للقرن التاسع عشر، فإنها تشكل، على النقيض، أنقى شكل لرأس المال ظهر حتى الآن، تشكل توسعاً استثنائياً لرأس المال إلى مساحات لم تكتسب الطابع السلعى حتى الآن. هكذا فإن الرأسماليه الأنقى لعصرنا تصفى جيوب التنظيم ماقبل الرأسمالى التى تحملتها حتى الآن واستغلتها بطريقة ريعية Tributary ويميل المرء، فى إرتباط بذلك، إلى الحديث عن تغلغل واستعمار جديد وأصيل تاريخياً للطبيعة وللاوعى : ألا وهو تدمير زراعة العالم الثالث السابقة على الرأسمالية بواسطة الثورة الخضراء، وصعود صناعة وسائل الإعلام والإعلان. وعلى أية حال، سيكون قد أصبح واضحا أن تقسيمى المرحلى الثقافى لمراحل الواقعية، والحداثة، ومابعد الحداثة، مستلهم من مخطط ماندل الثلاثى كما يؤكده هذا المخطط.

يمكننا، من ثم، الحديث عن فترتنا على أنها عصر الآلة الثالث، وعند هذه النقطه يجب أن نعيد طرح مشكلة التمثيل الجمالى التى تطورت بوضوح فعلاً فى تحليل كانط السابق للسامى، حيث أن من المنطقى أن نتوقع أن العلاقة بالآلة وتمثيلها ستتغير جدلياً مع كل واحدة من هذه المراحل المختلفة نوعياً من التطور التكنولوجى.

ومن المناسب أن نسترجع إثارة الآلات فى لحظة رأس المال السابقة على لحظتنا، ابتهاج المستقبلية، على الأخص، وإحتفاء مارينيتى Marinetti بالمدفع الرشاش والسيارة. ومازالت هذه شعارات واضحه، عقد نحتيه للطاقة تمنح الملموسية والتشخيص للطاقات المحركة لتلك اللحظة الأسبق للتحديث. أما مكانة هذه الأشكال الإنسيابية الخطوط فيمكن قياسها عن طريق حضورها المجازى فى مبانى لوكوربوزييه Le Corbusier، تلك الهياكل [illegible]وباوية الضخمه تشمخ، مثل عديد من سفن الركاب البخارية الهائلة، فوق المشهد المدينى [illegible]ض قديمة مهدمة. (١٨) كذلك تمارس الآلات نوعاً آخر من الفتنة فى أعمال فنانين مثل

بيكابيا Picabia ودوشامب Duchamp، اللذين لاوقت لدينا لدراستهما هنا، لكن دعونى أذكر، من باب الإكتمال، الطرق التى سعى بها الفنانون الثوريون أو الشيوعيون فى الثلاثينات إلى إعادة إمتلاك هذه الإثارة لطاقة الآلات من أجل إعادة بناء بروميثيوسية للمجتمع الإنسانى ككل، مثلما عند فرنان ليجيه Fernand Leger وديجو ريبيرا .Diego Rivera

وبديهى على الفور أن تكنولوجيا لحظتنا نحن لم تعد تملك نفس القدرة على التمثيل : فلا التوربين، ولا حتى روافع شيلر Sheeler للغلال ولا المداخن، ولا التطوير الباروكى للأنابيب وسيور نقل الحركة ولاحتى الخطوط الإنسيابية الجانبية للقطار - كل المركبات السريعة مركزة فى حالة سكون - بل الكومبيوتر، الذى ليس لغلافة الخارجى قوة بصرية ولا شعارية، ولاحتى للهياكل الخارجيه لمختلف أجهزة وسائل الإعلام، مثلما الحال مع ذلك الجهاز المنزلى المسمى التليفزيون والذى لايمفصل شيئا بل بالأحرى ينحصر إلى الداخل* implodes، حاملاً سطح الصورة المبطط فى داخلة.

تلك الآلات هى فى الحقيقة آلات إعادة إنتاج* وليست آلات انتاج، وتفرض على قدرتنا على التمثيل الجمالى مطالب مختلفة تماماً عما كانت تفعل عبادة الآلات الأقدم، المحاكاتية نسبياً للحظة المستقبلية، عبادة تمثال أقدم يمثل السرعة والطاقة. هنا تكون علاقتنا أقل بالطاقة الحركية مماهى بكل أنواع عمليات إعادة الانتاج الجديدة، وفى النتاجات الأضعف لما بعد الحداثة، عادة ماتميل التجسيدات الجماليه لتلك العمليات الى الانزلاق مرة أخرى، على نحو أكثر إرتياحاً، إلى مجرد تمثيل تيماتى** للمضمون - إلى حكايات عن عمليات إعادة الانتاج، تضم كاميرات السينما، والفيديو، وأجهزة التسجيل، وكل تكنولوجيا إنتاج وإعادة انتاج الشبيه. (والانتقال من فيلم أنطونيونى Antonioni الحداثى بعنوان Blow-up *** إلى فيلم دى بالما De Palma مابعد الحداثى بعنوان

---

* Implosion: انحصار، انصهار، انهيار(الحدود الفاصلة). عكس explosion.مفهوم استخدمه ماكلوهان للتعبير عن عكس مفهوم الانفجار(الذى يعنى التوسع فى إنتاج السلع وفى العلم والتكنولوجيا، وكذلك فى رؤوس الأموال والحدود القومية، كما يعنى زيادة التمايز بين المجالات والخطابات والقيم الاجتماعية). وأصبح Implosion يعنى لدى بودريار عملية إنتروبيا اجتماعية تؤدى إلى انهيار للحدود الفاصلة للمعنى فى وسائل الإعلام مثلا-م

* reproduction.هنا ولهما يلى يغلب على الكلمة معنى الاستنساخ، لكننا فضلنا إثباتها:إعادة الإنتاج، لأنه يقصد أيضا وبنفس القدر التأكيد على المقابلة بين الإنتاج وإعادة الإنتاج بالمعنى الاقتصادى-م

** thematic: منسوب إلى التيمة-م.

*** عرض فى مصر بإسم «انفجار»-م

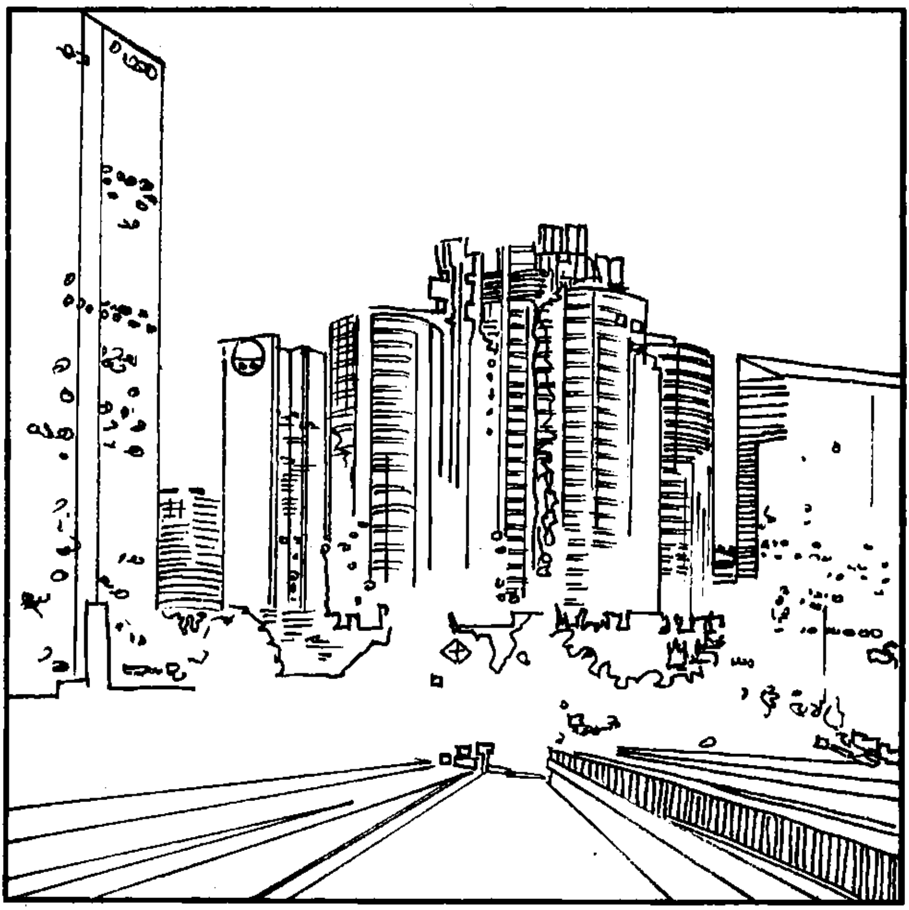
Blow-out هو إنتقال نموذجى هنا.» فحين يصوغ المعماريون اليابانيون، مثلاً، بناءً على شكل تقليد ديكورى لأكوام من الكاسيتات، فإن الحل تيماتى** وتلميحى فى أفضل الحالات، رغم أنه عادة مايكون مرحاً.

إلا أن شيئاً آخر يميل إلى الظهور فى أكثر النصوص مابعد الحداثية حيوية، وهذا هو الإحساس بأنه، وراء كل موضوع أو مضمون، يبدو العمل وكأنه ينزع السدادة على نحو ما، عن شبكات عملية إعادة الإنتاج ومن ثم يقدم لنا لمحة داخل سام Suldime مابعد حداثى أو تكنولوجى، يسجل قوته أو أصالته نجاح تلك الأعمال فى إستحضار فضاء مابعد حداثى جديد كامل بازغ حولنا. ومن ثم تظل العمارة، بهذا المعنى، هى اللغة الجمالية المحظوظة، والإنعكاسات المشوهه أو المفتته لسطح زجاجى هائل على آخر يمكن اعتبارها نموذجاً للدور المركزى للسيرورة ولإعادة الإنتاج فى ثقافة مابعد الحداثة.

إلا أننى، كما قلت، أود أن أتجنب الإيحاء بأن التكنولوجيا هى بأى حال «العامل المحدد النهائى» سواء لحياتنا الاجتماعية اليومية أو لإنتاجنا الثقافى : فهذه الاطروحة، بالطبع، تتفق مع التصور مابعد - الماركسى للمجتمع مابعد الصناعى. لكننى، بدلاً من ذلك، أود أن أشير إلى أن تمثيلاتنا الخاطئة لشبكة اتصالات أو كومبيوتر هائلة ليست سوى تصوير مشوه لشئ أعمق، هو مجمل النظام العالمى لرأسمالية اليوم متعددة القومية. من هنا، فإن تكنولوجيا المجتمع المعاصر فاتنة ومذهلة ليس فى ذاتها بل لأنها تبدو أنها تقدم إختزالا تمثيلياً متميزاً لإدراك شبكة سلطة وسيطرة أصعب فى ادراكها على عقولنا وخيالنا : ألا وهى كل الشبكة العالمية الثالثة لرأس المال ذاته. هذه عملية مجازية أفضل ماتلاحظ الآن فى نمط كامل من أدب التسلية المعاصر - ويميل المرء إلى توصيفها بأنها «بارانويا التكنولوجيا - المتقدمة» - تكون فيها دوائر وشبكات تزاوج كومبيوترى عالمى مفترض محشودة حكائياً بواسطة مؤامرات متشابكه الخيوط لوكالات معلومات مستقلة ذاتياً لكنها متداخلة ومتنافسه بصورة قاتله فى تعقيد يكون عادة أبعد من متناول العقل القارئ العادى. إلا أن نظرية المؤامرة (وتبدياتها الحكائية المبهرجه) يجب النظر إليها على أنها محاولة متدهورة - من خلال تصوير التكنولوجيا المتقدمة - للتفكير فى الكلية المستحيلة للنظام العالمى المعاصر.

فعلى أساس الواقع الآخر، الهائل والمهدد لكنه غير مدرك سوى بطريقة غامضة، للمؤسسات الإقتصادية والإجتماعية، على هذا الأساس فقط، فى رأيى، يمكن التنظير بدقة للسامى مابعد الحداثى.

تلك الحكايات، التى حاولت فى البداية أن تجد تعبيراً عنها من خلال البنية التوليدية لرواية الجاسوسية، لم تتبلور الا مؤخراً فى نمط جديد من رواية الخيال العلمى، تدعى سيبربانك Cyberpunk، هى برمتها تعبير عن حقائق الاندماج العابر للقوميات مثلما هى تعبير عن البارانويا الكونية ذاتها : إن التجديدات التمثيلية لـ ويليام جيبسون William Gibson، فى الحقيقة، تميز عمله بأنه إنجاز أدبى استثنائى فى إطار إنتاج مابعد حداثى يغلب عليه كونه بصرياً أو مرتبطاً بالهالة Aural.



(٥)

الآن، وقبل الختام، أودُّ وضع خطوطٍ سريعة لتحليل مبنى ما بعد حداثى مكتمل النضج - وهو عمل غير مميَّز، من نواح عديدة، للعمارة ما بعد الحداثية التى يُعدُّ دعاتها الرئيسيون روبرت فنتورى Robert Venturi، وتشارلز مور Charles Moore ، ومايكل جريفز Michael Graves، ومؤخراً فرانك جهرى Frank Gehry، لكنه عمل يقدِّم فى رأيى بعض الدروس المدهشة عن أصالة الفراغ Space ما بعد الحداثى. دعونى أوسِّع التصور الذى كان يتخلَّل الملاحظات السابقه وأجعله أكثر صراحة : إننى أطرح مفهوم أننا هنا فى حضور شئ أشبه بتبدُّل فى الفراغ المبنى ذاته. وأنا أوصى هنا بأننا نحن، الذوات البشرية التى يتصادف وجودها داخل هذا الفراغ الجديد، لم نجار ذلك التطور، فقد طرأ تبدّل فى الموضوع لم يصاحبه بعد أى تبدُّل مكافئ فى الذات. ونحن لا نملك بعد الجهاز الإدراكى لمجاراة هذا الفراغ-المفرط hyperspace ، كما سأسمِّيه، وذلك جزئياً لأن عاداتنا الإدراكيه قد تشكلت فى ذلك النوع الإقدم من الفراغ الذى سميته فراغ (فضاء) الحداثة العيا. من هنا فإن العمارة الأحدث - مثل كثير من المنتجات الثقافيه التى استحضرتها فى الملأحظات السالفة - تقف أشبه بشئ من قبيل الحافز لنا على تنمية أعضاء جديدة، على توسيع مركز احساسنا وجسدنا الى أبعاد جديدة، مازالت غير قابلة للتخيل، وربما مستحيله فى النهاية.

والمبنى الذى سأعدِّد ملامحه بسرعة شديدة هو فندق وستين بونافنتشر Westin Bonaventure، الذى بناه فى قلب مدينة لوس أنجلوس الجديد المعمارى والمطوِّر جون بورتمان John Portman، الذى تتضمن أعماله الأخرى فناق هيات ريجنسى Hyatt Regencies المختلفه، ومركز بيتش ترى سنتر Peachtree Center فى أطلانتا، ومركز رنيسانس سنتر Renaissance Center فى ديترويت. وقد ذكرتُ الجانب الشعبوى لدفاع ما بعد الحداثه البلاغى ضد جوانب التقشف النخبوية (والطوباوية) لإتجاهات الحداثة المعمارية العظيمة : وبعبارة أخرى، فإن من المؤكد عموماً، أن هذه المبانى الأحدث هى أعمال شعبية، من جهة، وأنها تحترم الطابع الدارج لنسيج المدينة الأمريكية، من جهة ثانية، أى أنها لم تعد تحاول، مثلما فعلت روائع الحداثه العليا وآثارها الباقية، أن تحشر لغة طوباوية جديدة، مختلفة، متمايزة، راقية، داخل نظام العلامات المبهرج والتجارى للمدينة المحيطة، لكنها تسعى بالأحرى الى أن تتحدث بنفس تلك اللغة، مستخدمة مفرداتها وتراكيبها، كما " تعلّمتها من لاس فيجاس* حسب الشعار الذى وضعته لنفسها.

وبالنسبة لأولى هاتين الصفتين**، فإن بونافنتشر بورتمان يؤكِّد هذا الزعم تماماً : فهو

---

* الإشارة هنا الىكتاب لفنتورى ودنيس سكوت - براون بعنوان «التعلّم من لاس فيجاس».

راجع الهامش رقم (١) - م

** يقصد بالصفة الأولى كون هذه المبانى أعمالاً شعبية والثانية كما فى المقطع السابق هو إحترامها لنسيج المدينة م

مبنى شعبى، يزوره بحماس السكان المحليون والسياح على السواء (برغم أن مبانى بورتمان الأخرى أنجح في هذا الصدد). لكن الإقحام الشعبوى فى نسيج المدينة أمرٌ آخر، وسوف نبدأ يتناوله. هناك ثلاثة مداخل للبونافنتشر، واحد من شارع فيجيروا Figueroa والآخران عن طريق حدائق مرتفعه على الناحية الأخرى من الفندق، المقام على المنحدر المتبقّى من تل بانكرهيل الاسبق. ولا يشبه أيها فى شئ الفنادق الفخمه القديمة، ولا بوابة دخول السيارات الضخمة التى كانت مبانى الأمس القريب تميل الى إقامتها لتحدِّد مرورك من شارع المدنيه الى الداخل. ان مداخل البونافنتشر، كما هى الحال، عَرَضية وأقرب الى الأبواب الخلفية: فالحدائق فى الخلف تؤدى بك الى الدور السادس للأبراج، وحتى هناك لابد لك أن تهبط دوراً واحداً حتى تجد المصعد الذى يوصلك الى البهو. وفى هذه الأثناء، فإن المدخل الذى مازال المرء يميل الى اعتباره المدخل الأمامى، على شارع فيجيروا، يؤدى بك، مع متاعك وما تحمل، الى شرفة التسوّق فى الدور الثانى، ومنها لابد أن تستخدم السلم المتحرك لتهبط الى مكتب تسجيل النزلاء الرئيسى. وما أود أن أشير اليه أولاً بصدد هذه المداخل المُغْفَلَة على نحو غريب، هو أنها تبدو وكأنما فرضتها مقوله إنغلاق جديدة تحكم الفراغ الداخلى للفندق نفسه (وهى تسبق وتفوق الضغوط المادّية التى كان على بورتمان أن يعمل تحت وطأتها).

وأعتقد أنه، مع عدد معيّن من المبانى المميَّزة لما بعد الحداثة، مثل مركز البوبور فى باريس Beaubourgأو مركز ايتون سنتر Eaton Centre فى تورنتو، يطمح البونافنتشر الى أن يكون فضاءً كلياً، عالماً كاملاً، نوعاً من المدينة المصغَّرة، بينما تقابل هذا الفضاء الكلى الجديد ممارسة جماعية جديدة، نمط جديد لحركة وتجمُّع الأفراد، شئ يشبه ممارسة نوع جديد وأصيل تاريخياً من الزحام - المفرط hypercrowd بهذا المعنى، اذن، لايجب، من الناحية المثالية، أن يكون لمدينة بونافنتشر المصغَّرة لبوتمان أية مداخل على الإطلاق، حيث أن المدخل هو دائماً خط اللحام الذى يربط المبنى ببقية المدينة التى تحوطه : لأن المبنى لا يودّ أن يكون جزءاً من المدينة بل بالأحرى معادلها وبديلها أو ما يحلّ محلّها. وبديهى أن هذا ليس ممكناً، ومن هنا التقليل من أهمية المدخل الى مجرد الحد الأدنى. (١٩) لكن هذا الإنفصال عن المدينة المحيطة مختلف عن إنفصال صروح الأسلوب العالمى، الذى كان فيه فعل الإنفصال عنيفاً، ومرتياً، وله دلالة رمزية حقيقية جداً - مثلما فى بيلوتيس لوكوربوزييه الضخم، الذي تنفصل لفتته جذرياً الفراغ الطوباوى الجديد لما هو حديث عن نسيج المدينة المتدهور والمتهدم وبذلك تتبرأ منه صراحةً (رغم أن رهان الحديث كان أن هذا الفراغ الطوباوى الجديد، بقوةِ جدَّته، سيتّسع نطاقه وبالتالى يغير ما يحيطه بفضل قوة لغته الفراغية الجديدة). لكن البونافنتشر راض بأن» يدع نسيج المدنية المتهدّم يواصل الوجود فى وجوده» (إذا قمنا بمحاكاة

ساخرة لها يدجر)، فليس متوقعاً ولا مطلوباً أى تأثيرات أبعد، ولا أى تغيير طوباوى سياسى – نمطى.

هذا التشخيص يؤكده الجلد الزجاجى العاكس الضخم للبونافنتشر، الذي سأفسر الان وظيفته على نحو مختلف بعض الشئ عما فعلت منذ برهة حين رأيت أن ظاهرة الإنعكاس عموماً تطور تيمات تكنولوجيا استنساخية (والقراءيتن ليستا متنافرتين، رغم ذلك). أما الآن فيودّ المرء أن يركزّ على الطريقه التي يصدُّ بها الجلدُ الزجاجيُ المدينة خارجه، وهو صدٌّ لدينا مشابهات له فى تلك النظارات الشمسية العاكسه التى تجعل من المستحيل لمحدّثكَ أن يرى عينيكَ ومن ثم فإنها تحققُ عدوانيةً معينةً تجاه الآخر وسلطةً عليه. بطريقة مماثلة، يُحقّقُ الجلدُ الزجاجى فكَ إرتباطٍ غريب ولا مكانى للبونافنتشر عن جواره: إنه ليس حتى سطحاً خارجياً، بقدر ما أنك حين تحاول النظر الى الجُدران الخارجية للفندق لا تستطيع أن ترى الفندق نفسه بل مجرد الصور المشوهة لكل شئ يحوطه.

الآن نصل الى السلالم المتحركة والمصاعد. مع مُتَعِها الحقيقية جداً لدى بورتمان، وخصوصاً المصاعد، التى أطلق عليها الفنان اسم «منحوتات حركية هائلة» والتي يرجع إليها الكثير من استعراض وإثارة داخل الفندق – خصوصاً في فنادق الـ هيات Hyatts حيث تصعد وتهبط بلا توقف مثل زوارق جندول او مصابيح يابانية ضخمة – مع ذلك التأكيد القصدي عليها وإفساح مكان الصدارة لها بذاتها، فإنني أعتقد انه يجب النظر الي «مُحركات الناس» هذه (وهي لفظة بورتمان نفسه، معدلّة من ديزني) علي أنها ذات دلالة تفوق مجرد كونها وظائف ومكونات هندسية. ونحن نعلم علي أية حال، أن النظرية المعمارية الحديثة قد بدأت تستعير من التحليل الحكائي في المجالات الأخري وتحاول أن تري في مساراتنا الفيزيقية خلال تلك المباني حكايات أو قصصاً فعلية، ممرات دينامية ونماذج سردية يُطلبُ منا بوصفنا زواراً أن ننجزها ونكملها بأجسادنا وحركاتنا ذاتها. إلا أننا، في البونا فنتشر، لجد تصعيداً جدلياً لهذه العملية : إذ يبدو لي ان السلالم المتحركة والمصاعد هنا تحل محل الحركة من البداية لكنها ايضاً، وقبل كل شيء، تحدّد نفسها بوصفها علامات وشعارات انعكاسية جديدة للحركة في ذاتها (وهذا شيء سيصبح واضحاً حين نصل إلي مسألة ما الذي يتبقي من الأشكال القديمة للحركة في هذا المبني، وبالاخص المشي نفسه). هنا جري التأكيد، وإسباغ الطابع الرمزي علي، وتشييء، التمشية الحكائية وأحِلَ محلها آلةُ نقلٍ تصبحُ هي الدالُّ المجازي لتلك النزهة الاقدم التي لم يعد مسموحاً لنا بالقيام بها من تلقاء أنفسنا : وهذا تكثيف جدلي للمرجعية – الذاتية لكل الثقافة الحديثة، التي تميل الي التكوّر علي نفسها والي تحديد انتاجها الثقافي

الخاص علي انه مضمونها.

لكنني أشدّ إرتباكاً حين يصل الأمر الي نقل الشيء نفسه، خبرة الفراغ التي تمر بها حين تخطو خارجاً من تلك الأدوات المجازية الي البهو او الردهة، بعمودها المحوري الضخم المحاط ببحيرة مصغرة، وهذا كله يجد موضعه بين أبراج النزلاء السيمترية الأربعة بمصاعدها، وتحيطه شرفات صاعدة يتوجها سقف كأنه صوبة عند المستوي السادس. وإنني لأميل الي القول بأن هذا الفراغ يجعل من المستحيل لنا إستخدام لغة الحجم أو الأحجام أكثر من ذلك، لأن هذه الأحجام يستحيل الإمساك بها. وفي الحقيقة، فإن الدعامات المعلقة تذيب هذا الفراغ الخالي بطريقة تصرف الإنتباه عمداً وبطريقة منهجية عن أي شكل يفترض أن يأخذه مهما كان، بينما تعطي حركة الاعمال التجارية التي لا تتوقف الإحساس بأن هذا الخواء مكتظ هنا تماما، إنه عنصر تكون أنت نفسك منغمسا فى قلبه، بدون أى نوع من تلك المسافة التى كانت فى السابق تتيح إدراك المنظور أو الحجم.إنك فى هذا الفراغ - المفرط منغمس حتي قمة عينيك وجسدك، وإذا بدا من قبل ان كبت العمق ذاك الذي تحدثت عنه في التصوير او الأدب ما بعد الحداثي سيكون بالضرورة صعب التحقيق في العمارة ذاتها، فربما يفيد هذا الإنغماس المربك الآن في كونه المعادل الشكلي في الوسط الجديد.

لكن السُلّمّ المتحرك والمصعد هي أيضاً فى هذا السياق اضداد جدلية، وقد تشير إلى أن الحركة الرائعة للمصعد الجندول هى أيضا تعويض جدلي عن هذا الفراغ المتلئ للردهة - إذ تمنحنا فرصة خبرة مكانية مختلفة جذريا، لكنها مكملة، هى خبرة الإندفاع بسرعة الي أعلي خلال السقف والي الخارج، علي طول واحدٍ من الأبراج السيمترية الأربعة، مع كون المرجع، لوس انجلوس نفسها، ممتداً في الخارج علي نحو مذهل وحتي مرعب امامنا. لكن حتي هذه الحركة الرأسية مكبوحة : فالمصعد يصعد بك الي واحدة من قاعات الكوكتيل الدوارة تلك التي، وأنت جالس فيها تجد نفسك تدور من جديد دون ان تحرك ساكناً وامامك فرصة استعراض تأملي للمدينة ذاتها، التي تحولت الآن الي صورها هي نفسها عن طريق النوافذ الزجاجية التي تنظر اليها من خلالها.

وقد تختتم هذا كُلّهُ بالعودة الي الفراغ المركزي للبهو نفسه (مع الملاحظة العابرة ان حجرات الفندق مُهشّمة بشكل ملحوظ : والممرات في أقسام النزلاء واطئة السقف ومظلمة، وظيفية بأشد الصور كآبة، بينما يفهم المرء ان الحجرات من اسوأ ذوق). والهبوط درامي بما يكفي، إذ تسقط من عالق خلال السقف لتطرطش في البحيرة. وما يحدث حين نصل الي هناك شيء آخر، لا يمكن توصيفه إلا بأنه اختلاط يتحرك دائرياً، شيء من قبيل الإنتقام الذي يقتصُه هذا

الفراغ ممن لا زالوا يحاولون السير خلاله. مع السيمترية المطلقة للأبراج الاربعة، يكون من المستحيل تماماً ان تحدّد اتجاهك في هذا البهو؛ ومؤخراً، أضيفت شفرات ملونة وإشارات إتجاه في محاولة بائسة وموحية، لكنها يائسة، لإستعادة احداثيات الفراغ القديم. وسآخذ، كأكثر النتائج العملية دراميةً لهذا التبدُّل المكاني تلك الورطة الشهيرة لاصحاب المحلات في الشرفات المختلفة : فقد إتضح منذ افتتاح الفندق عام ١٩٧٧ ان احداً لا يستطيع العثور أبداً علي تلك المحال، وحتي اذا حدّدت مرة موقع البوتيك المناسب، فمن غير المحتمل تماما أن يصادفك الحظ لتحديده مرة ثانية، ونتيجة لذلك، فإن مستأجرى المحال التجارية يائسون وكل البضائع تباع بأسعار مخفضة. وحين تتذكر ان بورتمان هو رجل أعمال بقدر ما هو معماري ومُطوِّر مليونير، فنان هو فى نفس الوقت رأسمالى فى ذاته، فلن يمكنك سوى الإحساس بأن الأمر هنا ايضاً ينطوي علي شيء من «عودة المكبوت».

هكذا اصل أخيراً إلى النقطة الأساسية بالنسبة لى هنا، وهى أن هذا التبدل الأخير فى الفراغ - الفراغ - الفائق ما بعد الحداثي - قد نجح أخيراً في تجاوز قدرات الجسد الإنساني الفردي علي ان يحدّد موضعه، ان ينظم إدراكياً الأشياء المحيطة به مباشرة، وان يرسم معرفياً خريطة موقعه في عالم خارجي قابل لوضع خريطة له. ويمكن الآن الإيحاء بأن نقطة الانفصال المزعجة هذه بين الجسم ومجاله المحيط المبنى- والتى تُعدُّ بالنسبة للحيرة الاولية للحداثة الاقدم مثلما تعد سرعات سفن الفضاء بالنسبة لسرعة السيارة- يمكن لها هى نفسها ان تقف باعتبارها الرمز والنظير لذلك المأزق الأشد حدّةً والمتمثل في عدم قدرة عقولنا، في الحاضر علي الاقل، علي رسم خريطة شبكة الاتصالات العالمية الضخمة المتعددة القومية والمنزوعة المركز التى نجد أنفسنا مشتبكين في أحبولتها كذوات فردية.

لكن لأنني قلق من ان يُفهم فضاء بورتمان علي انه إما شيء إستثنائي أو مُهمَّش ومتخصص في وقت الفراغ علي غرار ديزني لاند Disney land فإنني سأختتم بمقابلة بين فضاء وقت الفراغ الراضي والمسلي هذا (رغم انه مُحيِّر) وبين نظيره في مجال شديد الإختلاف، وبالتحديد، فضاء الحرب ما بعد الحداثية، خصوصاً كما يستحضره مايكل هير Michael Herr في **برقيات** Dispatches كتابه العظيم عن تجربة فيتنام. إن التجديدات اللغوية الإستثنائية لهذا العمل ما زال يمكن إعتبارها ما بعد حداثية، في الطريقة التوفيقية التي تدمج بها لغته بطريقة غير شخصية مجالاً كاملاً من اللهجات المختلفة الجماعية المعاصرة، وبالأخص لغة الروك ولغة الزنوج : لكن الاندماج تملية مشكلات المضمون. فهذه الحرب ما بعد الحداثية الاولي الرهيبة لا يمكن حكيها في اي من النماذج التقليدية لرواية

او فيلم الحرب - وفي الحقيقة، فإن تحطيم كل النماذج السردية السابقة، مع تحطيم اي لغة مشتركة يمكن من خلالها لمحارب قديم ان ينقل مثل هذه التجربة، هو من بين الموضوعات الاساسية للكتاب ويمكن القول انه يفتح المجال امام تأملية جديدة كاملة. ان تقرير بنيامين Benjamin عن بودلير Boudelaire وعن ظهور الحداثة من خبرة جديدة بتكنولوجيا المدينة التي تتجاوز كل العادات الاقدم للإدراك الجسماني، تبرز علي نحو فريد وتصبح عتيقة علي نحو فريد في ضوء هذه القفزة الكمية الجديدة وغير القابلة للتصور عملياً في الإستلاب التكنولوجي :

كان عضو جماعة الهدف - المتحرك - الناجي، ابن حقيقي للحرب، لأنه باستثناء الأوقات النادرة التي تكون فيها مِتْدَبِّس أو مِتْلَقَّح، كان النظام متركب بحيث تِفْضَل تتحرك، اذا كان ده اللي انت فاكر انك عاوزه. وده كان معقول جداً كتكنيك عشان تفضل عايش، لأنك طبعاً من الاصل موجود هناك وتحب تشوف الحاجات من قريِّب، الموضوع بدأ بسيط وعادي لكن كان بياخد شكل المخروط كل ما يتقدم ،لأنك كل ما تمشى كل ما تشوف، وكل ما تشوف كل ما تخاطر بحاجات اكثر من الموت والبتر، وكل ما تخاطر بالحاجات دي كل ما يكون عليك أنك تخلع منها في يوم من الأيام وتبقى «ناجى».كان بعضنا بيتحرك حوالين الحرب زي المجانين لحدما ما بقيناش شايفين الجري مودينا علي فين، بس شايفين الحرب من علي الوش ومن وقت للتاني، اختراق غير متوقَّع. طول ما الهليكوبتر موجودة زي التاكسيات كان لازم نكون هلكانين تعب او مكتئبين لحد الصدمة، او واخدين دستتين بيبة أفيون علشان نفضل هاديين ولو ظاهريا ، وبنكون لسّه عمالين نجري جوا جلودنا كأن حاجة بتجري ورانا ، هاها ، لافيدا لوكا*. وفي الشهور اللي بعد ما رجعت بدأت مئات الطيارات الهليكوبتر اللي طِرت فيها تتجمع مع بعضها لحد ما شكلت هليكوبتر جماعية مهولة، كانت في عقلي اكثر حاجة جنسية؛ منقذة - مدمرة، تدي - تبدّد ، إيد يمين - إيد شمال، نبيهة، شاطرة، لئيمة، إنسانية، صلب سخن، شحم، هِدْمة شاربة الغابة، عرق يبرد ويرجع يسخن، كاسيت مزيكة روك آندرول في ودن ورصاص رشاش باب الطيارة في الودن التانية، بنزين، حرارة، حيوية، وموت، الموت نفسه، مش دخيل خالص.(٢٠)

في هذه الآلة الجديدة، التي عي عكس الآلات الحداثية الاقدم من القاطرة البخارية او الطائرة، لا تمثل الحركة، بل لا يمكن تمثيلها الا في الحركة، يتركز شيء من غموض الفضاء ما بعد الحداثي الجديد.

(٦)

إن مفهوم ما بعد الحداثة الذي حددت خطوطة العريضة هنا هو مفهوم تاريخي وليس مجرد مفهوم اسلوبي. ولا يمكنني ان ابالغ في التشديد علي التمايز الجذري بين نظرة تري ان ما بعد الحداثي هو اسلوب واحد (اختياري) من بين أساليب عديدة متاحة أخري وبين نظرة تسعي الي إدراكه علي انه العنصر الثقافي السائد في منطق الرأسمالية المتأخرة : فالمقاربتان تولِّدان، في الحقيقة، طريقتين شديدتي الإختلاف للصياغة المفهومية للظاهرة ككل : أحكام أخلاقية، من ناحية (لا يهم ما إذا كانت إيجابية أم سلبية)، ومن ناحية اخري، محاولة جدلية اصيلة للتفكير في حاضرنا الزمني في التاريخ.

ولسنا بحاجة الي قول الكثير عن التقييم الاخلاقي الإيجابي لما بعد الحداثة : فالإحتفاء الراضي (الهذياني رغم ذلك) الإنقيادي بهذا العالم الجمالي الجديد (بما في ذلك بعده الاجتماعى والاقتصادى، الذى يلقى ترحيبا مماثلا فى حماسته تحت شعار المجتمع ما بعد الصناعي) غير مقبول بالتأكيد، رغم أنه قد يكون أقل وضوحاً أن الفانتازيات الراهنة حول الطبيعة الخلاصية للتكنولوجيا الراقية، من الرقائق المتناهية الصغر الي الانسان الآلي - وهي فانتازيات لا تكشف عنها كلٌ من الحكومات اليسارية واليمنية المأزومة فحسب بل يكشف عنها كذلك عديد من المثقفين - هى أيضا وبشكل أساسى من نفس نوع الدفاعات الأكثر ابتذالا عن ما بعد الحداثة.

لكن في هذه الحالة يترتب علي ذلك رفض الإدانات الاخلاقية لما بعد الحداثي ولتفاهته الجوهرية حين يوضع في تعارض مع «الجدِّية البالغة» الطوباوية لإتجاهات الحداثة العظيمة : وهي أحكام يجدها المرء في صفوف كل من اليسار واليمين الرايكالي. ولا شك ان منطق الشبيه، بتحويله أشكال الواقع الأقدم الي صور تليفزيونية، يفعل أكثر من مجرد نسخ منطق الرأسمالية المتأخرة، انه يدعمه ويكثفه. وفي نفس الوقت، فإنه بالنسبة للمجموعات السياسية التي تسعي بنشاط للتدخل في التاريخ ولتعديل قوة دفعه التي تكون سلبيه بدون ذلك (سواء كان في ذهنها ان تجعله يصب في تحويل اشتراكي للمجتمع او ان تحوله الي اعادة تأسيس نكوصية لماضٍ فانتازي أبسط)، لابد ان يكون هناك الكثير مما يبعث الاسف والقلق

في شكل ثقافي من ادمان الصورة، بتحويله للماضي الي سرابات بصرية، ونماذج نمطية، او نصوص، فانه يتخلي فعلياً عن اي معني عملي للمستقبل وللمشروع الجماعي، وبذلك يترك التفكير في التغيير المستقبلي لفانتازيات الكارثة المطبقة والطوفان الذي لا تفسير له، ابتداءً من رؤي «الارهاب» علي المستوي الاجتماعي الي رؤي السرطان علي المستوي الشخصي. لكن اذا كانت ما بعد الحداثة ظاهرة تاريخية، فإن محاولة صياغتها مفهومياً علي أساس أحكام اخلاقية او ذات طابع اخلاقي لابد من وصفها في النهاية بانها خطأ في المقولات Category mistake وكل هذا يصبح اكثر وضوحاً حين نتسائل عن وضع الناقد والاخلاقي الثقافي، فهذا الأخير، مع بقيتنا جميعاً، منغمس بعمق بالغ في الفضاء ما بعد الحداثي، تتخلله وتُعديه مقولاته الثقافية الجديدة، لدرجة لا يصبح معها متاحاً ترفُ النقد الايديولوجي من الطراز القديم، الشجب الاخلاقي الناقم.

والتمييز الذي اطرحه هنا يجد صيغة معيارية في تفرقة هيجل بين تفكير الاخلاق الفردية او اضفاء الطابع الاخلاقي (Moralitat) وبين مجمل ذلك المجال الشديد الاختلاف للقيم والممارسات الاجتماعية الجماعية (Sittlichkeit). (٢١) لكنه يجد صيغته الحاسمة في عرض ماركس للجدل المادي، وخصوصاً في تلك الصفحات الكلاسيكية في البيان التي تعلّم الدرس القاسي لطريقة جدلية اكثر اصالة للتفكير في التطور والتغير التاريخيين. وموضوع الدرس، بالطبع، هو التطور التاريخي للرأسمالية ذاتها وظهور ثقافة بورجوازية نوعية. ففي فقرة شهيرة يحثنا ماركس بقوة علي ان نفعل المستحيل، اي ان نفكر في هذا التطور سلبياً وايجابياً في آنٍ واحد. وبعبارة اخري، ان نحقق نمطاً من التفكير يكون قادراً علي إدراك الملامح الواضحة الشؤم للرأسمالية مقترنة بديناميتها الاستثنائية والمحررة في نفس الوقت وفي فكرة واحدة، ودون التخفيف من قوة اي من الحكمين. علينا ان نرتفع بعقولنا، بطريقة ما، الي نقطة يكون من الممكن عندها فهم ان الرأسمالية هي، في نفس الآن، افضل شيء حدث للجنس البشري، وأسوأ شيء. والانزلاق من هذا الإلزام الجدلي الصارم الي الموقف الاكثر راحة في اتخاذ مواقف اخلاقية هو انزلاق متأصل وانساني جداً : الا ان الحاح الموضوع يتطلب منا علي الاقل ان نبذل جهداً للتفكير جدلياً في التطور الثقافي للرأسمالية المتأخرة، بإعتبارها كارثة وتقدماً معاً.

مثل هذا الجهد يثير علي الفور سؤالين، سنختتم بهما هذه التأملات. هل يمكننا حقاً ان نحدِّد «لحظة صدق» ما ضمن نطاق «لحظات الزيف» الاوضح للثقافة ما بعد الحداثية ؟ وحتي اذا امكننا ان نفعل ذلك، اليس في النظرة الجدلية للتطور التاريخي والمطروحة اعلاه شيء

يصيب بالشلل في نهاية الامر، الا تميل الي تسريحنا واخضاعنا للسلبية والعجز بطمسها المنهجي لامكانات الفعل تحت الضباب الذي لا يمكن اختراقه للحتمية التاريخية؟ من المناسب ان نناقش هذين الموضوعين (المترابطين) منسوبين الي الامكانات الراهنة لسياسة ثقافية معاصرة فعالة ولإقامة ثقافة سياسية أصيلة.

وتحديد بؤرة المشكلة علي هذا النحو يغني، بالطبع، ان نشير علي الفور المسألة الاكثر اصالة والمتعلقة بمصير الثقافة عموماً، ووظيفة الثقافة بوجه خاص، بإعتبارها مستوي اجتماعياً او لحظة اجتماعية، في عصر ما بعد الحداثة. كل ما في المناقشة السابقة يوحي بان ما ظللنا نسميه ما بعد الحداثة لا ينفصل عن، ولا يمكن التفكير فيه بدون، افتراض تبدل جوهري لمجال الثقافة في عالم الرأسمالية المتأخرة، يتضمن تعديلاً خطيراً في وظيفتها الإجتماعية. وقد شدّدت المناقشات السابقة لفضاء، او وظيفة، او مجال الثقافة (وبالاخص مقال هربرت ماركوز Herbert Marcuse الكلاسيكي بعنوان «الطابع التوكيدي للثقافة») علي ما يمكن ان تسميه لغة مختلفة «شبه - استقلال» مجال الثقافة : وجودها الشبحي، لكن الطوباوي، سواء للأفضل او للأسوأ، فوق العالم العملي للموجود، الذي تعكس هي صورته المرآوية في اشكال تتراوح من اضفاء المشروعية علي التشابه المتملّق وحتي الاتهامات المرتابة للتهكم النقدي او الالم الطوباوي.

والسؤال الذي يجب ان نوجهه لأنفسنا الآن هو اليس شبه - استقلال المجال الثقافي هذا هو بالضبط ما دمّره منطق الرأسمالية المتأخرة. لكن الجدال بان الثقافة اليوم لم تعد تتمتع بالاستقلال النسبي الذي كانت تتمتع به ذات حين كمستوي واحد بين مستويات اخري في لحظات سابقة من الرأسمالية (ناهيك عن المجتمعات السابقة علي الرأسمالية) لا يعني بالضرورة الإشارة ضمنياً الي إختفائها او انقراضها. علي العكس تماماً، ويجب ان نمضي لنؤكد ان تحلل مجال مستقل للثقافة يمكن تخيله بالأحري منسوباً الي انفجار : توسع هائل للثقافة خلال المجال الاجتماعي، الي النقطة التي يمكن عندها لكل شيء في حياتنا الاجتماعية - من القيمة الاقتصادية وسلطة الدولة الي الممارسات والي نفس بنية النفس ذاتها - ان يقال انه قد اصبح «ثقافياً» بمعني اصيل لكنه غير مُصاغ في نظرية. هذه الفرضية تتفق جوهرياً مع التشخيص السابق لمجتمع الصورة او الشبيه وتحول «الواقعي» الي عدد كبير من الاحداث - الزائفة.

كذلك توحي بأن بعضاً من اعز واقدم مفاهيمنا الراديكالية عن طبيعة السياسة الثقافية قد تجد نفسها بالتالي عتيقة. فمهما بلغ اختلاف تلك المفاهيم- التي تتراوح من شعارات

السلبية، والمعارضة، والتخريب الي النقد والتأملية - فقد كانت جميعها تشترك في افتراض مسبق واحد، فراغي اساساً، يمكن تلخيصه في الصيغة القديمة بدورها لـ «المسافة النقدية». وما من نظرية في السياسة الثقافية راهنة بين اليسار اليوم استطاعت الإستغناء عن تصور او آخر عن مسافة جمالية دنيا معنية، عن إمكانية موضعة الفعل الثقافي خارج الوجود الشامل لرأس المال، ومهاجمة هذا الاخير من هذا الموضع. الا ان العبء الذي يبينه عرضنا السابق يتمثل في ان المسافة عموماً (بما في ذلك «المسافة النقدية» خصوصاً) قد تم إلغاؤها بدقة شديدة من الفضاء الجديد لما بعد الحداثة. إننا مغسورون في احجامها الممتلئة والمتشبعة الي النقطة التي عندها تصبح اجسامنا، التي صارت الآن ما بعد حداثية، محرومةً من الاحداثيات الفراغية وعاجزة عملياً (ناهيك عن نظرياً) عن اتخاذ مسافة؛ وقد لاحظنا بالفعل كيف ان التوسع الجديد الاستثنائي لرأس المال المتعدد القوميات ينتهي بأن يتغلغل ويستعمر نفس تلك الجيوب السابقة علي الرأسمالية (الطبيعة واللاوعي) التي كانت تقدم مواطئ اقدام خارجة عن النطاق وارشميدية للفعالية النقدية. لهذا السبب، فإن لغة الإصطفاء الإختزالية كلية الحضور في اوساط اليسار، لكن يبدو الآن انها تقدم اساساً Cooptation نظرياً غير كافٍ تماماً لفهم وضع نشعرُ فيه جميعاً، بطريقة او بأخري، شعوراً خفياً بأنه ليس فقط اشكال الثقافة المضادة الفورية والموضعية للمقاومة وحرب العصابات الثقافية بل كذلك حتي تلك التدخلات السياسية الصريحة مثل تدخلات الصدام The Clash تُجَرِّدُ جميعها من السلاح سراً ويعيد امتصاصها نظام يمكن اعتبارها هي نفسها جزءاً منه، حيث انها لا تنجح في تحقيق مسافة عنه.

وما يجب ان نؤكده الآن هو ان هذا الفضاء العالمي الجديد الأصيل المثبط والذي يُسبب الإكتئاب علي نحو غير عادي هو بالضبط «لحظة الصدق» لما بعد الحداثة. وما أطلق عليه اسم «السامي» ما بعد الحداثي هو مجرد اللحظة التي صار فيها هذا المضمون أوضح ما يمكن، تحرك أقرب ما يمكن من سطح الوعي كنسط جديد متماسك من الفضاء قائم بذاته - رغم انه مازال يعمل هنا نوع من الإخفاء او التخفي المجازي، وبالاخص في تيمات التكنولوجيا - المتقدمة التي ما زال المضمون الفراغي الجديد فيها معقداً ومكتسياً بالطابع الدرامي. الا ان السمات السابقة لما بعد الحداثي والتي عددناها اعلاه يمكن النظر اليها جميعا الآن علي انها هي نفسها جوانب جزئية (لكنها مؤسسة) للموضوع الفراغي العام نفسه.

وتعتمد حجة وجود اصالة معينة في هذه الانتاجات ذات الطابع الايديولوجي الواضح فيما عدا ذلك، علي الفرضية السابقة والقائلة بان ما ظللنا نسميه الفضاء - ما بعد الحداثي (او

المتعدد القومية) ليس مجرد ايديولوجيا او فانتازيا ثقافية لكن له واقعا تاريخيا (واجتماعيا - اقتصاديا) اصيلا بوصفه توسعا ثالثاً اصيلا ضخما للرأسمالية حول الكرة الارضية (بعد التوسعين السابقين للسوق القومي والنظام الامبريالي الاقدم، واللذين كان لكل منهما خصوصيته الثقافية الخاصة وولد انماطا جديدة من الفضاء مناسبة لديناميات‌ه). والمحاولات المشوهة وغير الانعكاسية للانتاج الثقافي الاحدث لاستكشاف، والتعبير عن، هذا الفضاء الجديد يجب اعتبارها، اذن، وعلي طريقتها، علي انها مقاربات متعددة لتمثيل واقع (جديد) (اذا استخدمنا لغة اقدم).

ومهما بدت المصطلحات متناقضة، فإنها يمكن، اذا اتبعنا خياراً تفسيرياً كلاسيكياً، ان تقرأ علي انها اشكال جديدة غريبة من الواقعية (او علي الاقل محاكاة الواقع)، بينما يمكن تحليلها في نفس الوقت وعلي قدم المساواة باعتبارها محاولات متعددة لصرف انتباهنا وتحويلنا عن ذلك الواقع او لاسقاط القناع علي تناقضاته وحلها تحت قناع تعميات شكلية متنوعة.

اما بالنسبة لذلك الواقع نفسه - الفضاء الاصلي غير المنظر له بعد ل «نظام عالمي» جديد للرأسمالية متعددة القومية او المتأخرة، وهو فضاء نجد جوانبه السلبية او المشئومة شديدة الوضوح - فإن الجدل يتطلب منا ان نتخذ، علي قدم المساواة، تقييماً ايجابيا او «تقدميا» لنشوئه، مثلما فعل ماركس بالنسبة للسوق الدولية بإعتبارها افق الاقتصادات القومية، او مثلما فعل لينين بالنسبة للشبكة العالمية الامبريالية الاقدم. لان الاشتراكية لم تكن بالنسبة لماركس او لينين مسألة عودة الي انساق اصغر (ومن ثم اقل قمعا وشمولا) للتنظيم الاجتماعي، بل ان الابعاد التي بلغها رأس المال في عصريهما فهمت علي انها الوعد، والاطار، والشرط المسبق لتحقيق اشتراكية جديدة واكثر شمولاً. اليست هذه هي الحال ازاء الفضاء الاكثر عالمية وكلية للنظام العالمي الجديد، الذي يتطلب تدخلا وتطويرا لنزعة أممية من طراز جديد جذريا؟ ان اعادة الاصطفاف الكارثي للثورة الاشتركية الي جانب القوميات الاقدم (وليس فقط في جنوب شرق آسيا)، والذي اثارت نتائجه، بالضرورة، الكثير من التأمل الجاد مؤخراً في أوساط اليسار، يمكن ايراده لتأييد هذا الموقف.

لكن لو كان كل ذلك كذلك، فإن شكلاً واحداً ممكناً علي الاقل لسياسة ثقافية راديكالية جديدة يصبح واضحاً، مع شرط جمالي نهائي يجب ملاحظته بسرعة. فالمنتجون والمنظرون الثقافيون اليساريون - خصوصاً أولئك الذين شكلتهم التقاليد الثقافية البورجوازية المنبثقة عن الرومانسية والذين يقدرون اشكال «العبقرية» التلقائية، او الغريزية، او اللاواعية، لكن

كذلك لاسباب تاريخية شديدة الوضوح من قبيل الزدانوفية Zhdanovism والعواقب الوخيمة للتدخلات الحزبية والسياسية في الفنون. عادة ما كانوا من باب رد الفعل يسمحون لأنفسهم بان يخيفهم دون مبرر إنكار الجماليات البورجوازية وبالأخص الحداثية العليا لواحدة من وظائف الفن القديمة قدم الزمن – هي الوظيفة البيداجوجية والتعليمية. ورغم ذلك، كانت الوظيفة التعليمية للفن تلقي التأكيد علي الدوام في العصور الكلاسيكية (رغم انها كانت تأخذ هناك شكل الدروس الاخلاقية اساساً)، بينما نجد ان عمل بريخت الاستثنائي والذي ما زال غير مفهوم بدرجة كاملة، يعيد تأكيد مفهوم جديد مركب للعلاقة بين الثقافة والبيداجوجيا، بطريقة جديدة واصيلة وتجديدية شكليا، مناسبة للحظة الحداثة بالمعنى المحدد. والنموذج الثقافى الذى سأقترحه يفسح مجال الصدارة، علي نحو مماثل، للابعاد المعرفية والبيداجوجية للفن والثقافة السياسيين، وهي ابعاد اكد عليها بطرق شديدة الاختلاف كل من لوكاتش وبريخت (في اللحظتين المتميزتين للواقعية والحداثة، علي الترتيب).

إلا اننا لا يمكننا العودة الي ممارسات جمالية طورت علي اساس اوضاع ومآزق تاريخية لم تعد تخصنا. وفي نفس الوقت، فإن مفهوم الفضاء الذي تم تطويره هنا يوحي بأن نموذجاً للثقافة السياسية مناسباً لوضعنا الخاص سيكون عليه بالضرورة أن يثير موضوعات فضائية باعتبارها اهتمامه المنظم الاساسي. ومن ثم ساعرف، مؤقتا، الجمالي لهذا الشكل الثقافي الجديد (والافتراضي) بانه جمالي يرتبط **بوضع الخرائط الادراكي** Cognitive mapping.

في عمل كلاسيكي، هو **صورة المدينة** The Image fo the City، علمنا كيفين لينش Kevin Lynch ان المدينة المستلبة هي في المقام الاول فضاء لا يستطيع الناس فيه ان يرسموا (في عقولهم) سواء خريطة مواقعهم الخاصة او خريطة الكل المديني الذي يجدون انفسهم فيه: والشبكات مثل شبكات مدينة جيرسي Jersey City، التي لا يسود فيها اي معلم من المعالم التقليدية (المنشأت التذكارية، والتقاطعات، والتخوم الطبيعية، والمنظورات المبنية)، هي اوضح الامثلة. من هنا، فإن نزع الاستلاب في المدينة التقليدية يتضمن الامتلاك العملي من جديد لحس بالمكان وبناء او اعادة بناء مجموع معقد يمكن حفظه في الذاكرة وتستطيع الذات الفردية ان ترسم وتعيد رسم خريطته علي طول لحظات المسارات المتحركة، المتتابعة. وعمل لينش محدود بإطار التقييد القصدي لموضوعه للإقتصار علي مشاكل شكل المدينة بوصفه كذلك؛ لكنه يصير موحياً بطريقة غير عادية حين نسقطه الي الخارج علي بعض من الفضاءات الاكبر القومية والعالمية التي لمسناها هنا. كذلك لا يجب ان

نفترض بتعجل ان هذا النموذج - بينما يشير بوضوح موضوعات محورية جداً حول التمثيل بوصفه كذلك. - تبطله بسهولة بأية طريقة تلك الأنتقادات ما بعد البنيوية التقليدية لـ «ايديولوجيا التمثيل» او المحاكاة. فالخريطة الإدراكية ليست محاكاتية بالضبط بذلك المعني القديم؛ وفي الحقيقة، فإن المسائل النظرية التي تثيرها تتيح لنا تجديد تحليل التمثيل علي مستوي اعلي واكثر تعقيداً.

فهناك، من ناحية، التقاء شديد الاثارة للإهتمام بين المشكلات الامبيريقية التي درسها لينش منسوبة الي فضاء المدينة وبين اعادة التعريف الكبري عند التوسير (ولا كان) للإيديولوجيا علي انها «تمثيل لعلاقة الذات الخيالية بشروط وجودها **الواقعية**».(٢٢) وهذا بالتأكيد هو بالضبط ما يطلب من الخريطة الادراكية ان تفعله في الاطار الاضيق للحياة اليومية في المدينة الفيزيقية : ان تمكن الذات الفردية من عمل تمثيل موضوعي لذلك الكل الاوسع وغير القابل للتمثيل والذي هو مجموع بنيات المجتمع ككل.

كذلك يشير عمل لينش الي خط ابعد للتطور بقدر ما تشكل الكارتوجرافيا Cartography [علي رسم الخرائط] لحظته التوسطية المحورية. والعودة الي تاريخ هذا العلم (الذي هو فن ايضا) تبين لنا ان نموذج لينش لا يستجيب بعد، في الحقيقة، لما سيصبح وضع الخرائط. فذوات لينش منخرطة بوضوح في عمليات قبل - كارتوجرافية توصف نتائجها تقليديا بانها مسارات itineraries وليست خرائط : اي منحنيات مرتبة حول رحلة المسافر التي مازالت متمحورة حول الذات او وجودية، توضع علي طولها علامات علي الملامح الاساسية الدالة المتعددة - الواحات، وسلاسل الجبال، والانهار، والآثار، وما اشبه. واكثر الاشكال تطورا لهذه المنحنيات هو المسار الملاحي، خريطة البحر، او **البورتولان** * portulan ، حيث توضع ملاحظات حول ملامح الشاطئ ليستخدمها ملاحو البحر المتوسط الذين نادراً ما يغامرون باقتحام عمق البحر.

الا ان البوصلة تدخل علي الفور بعدا جديدا علي خرائط البحر، وهو بعد سيغير تماما اشكالية المسار ويسمح لنا بطرح مشكلة وضع خرائط ادراكي اصيل بطريقة اكثر تعقيدا بكثير. لان الادوات الجديدة - البوصلة، وآله السدس [السكتانت] Sextant والمزواه [التيودوليت] theodolite - لا تناظر فقط مشكلات جغرافية وملاحية جديدة (المشكلة

---

* البورتولان portulan (وبالإيطالية portolano). هو كتاب يحتوى على وصف الموانى، ويحدد التيارات البحرية والمد والجزر-م

العويصة لتحديد خط الطول، خصوصا علي السطح المنحني للكوكب، مقابل المسألة الابسط لتحديد خط العرض، الذي ما زال بإمكان الملاحين الاوربيين تحديده امبيريقيا عن طريق تفقد الساحل الافريقي بالنظر)؛ بل انها ايضا تدخل احداثياجديدا تماما : هو العلاقة بالمجموع، خصوصاوأنها تتوسطها النجوم والعمليات الجديدة مثل عملية حساب المثلثات triangulation. عند هذه النقطة أصبح وضع الخرائط الادراكي بالمعني الأوسع يتطلب تنسيق المعطيات الوجودية (الموضع الامبيريقي للذات) مع المفاهيم المجردة، غير المعاشه للكل الجغرافي.

وأخيرا مع أول كرة أرضية (١٤٩٠) ومع اختراع اسقاط ميركاتور في نفس الوقت تقريبا، ينشأ بعد ثالث للكارتوجرافيا، يتضمن علي الفور ماسنسميه نحن اليوم طبيعة الشفرات التمثيلية، البنيات الداخلية لمختلف الوسائط، وتدخل المشكلة الأساسية الجديدة تماما والمتعلقة بلغات التمثيل ذاته، في المفاهيم المحاكاتية الأكثر سذاجة لرسم الخرائط، وخصوصا المأزق (شبه الهايزنبرجي*) غير القابل للحل لنقل الفراغ المقوس إلي خرائط مستوية. وعند هذه النقطة يتضح أنه لايمكن وجودخرائط صادقة (وفى نفس الوقت يتضح أيضا أنه يمكن وجود تقدم علمي، أو بالاحري، رقي جدلي، في مختلف اللحظات التاريخية لعمل الخرائط).

والآن إذا نقلنا هذا كله الي الاشكاليه الشديدة الاختلاف لتعريف ألتوسير للإيديولوجيا، فإن المرء يود أن يورد ملاحظتين. الأولي أن المفهوم الألتوسيري يتيح لنا الآن أن نعيد التفكير في هذه المسائل الجغرافية والكارتوجرافية المتخصصة في علاقتها بالفضاء الاجتماعي – في علاقتها، مثلا، بالطبقة الاجتماعية والسياق القومي والدولي، في علاقتها بالطرق التي لابد أننا جميعا نرسم بها ادراكيا خرائط علاقتنا الاجتماعية الفردية بالحقائق الطبقية الدولية، والقومية، والمحلية. إلا أن اعادة صياغة المشكلة بهذه الطريقة يعني كذلك أن نصطدم بنفس صعوبات وضع الخرائط تلك التي يطرحها بطرق مكثفة وأصيلة نفس ذلك الفضاء العالمي للحظة مابعد الحداثية أو المتعددة القومية والتي كانت موضع النقاش هنا. وليست هذه مجرد أمور نظرية، فلها عواقب سياسية عملية ملحة، كما يتضح من الأحاسيس التقليدية لأفراد العالم الأول بأنهم وجوديا (أو امبيريقيا) يسكنون حقا مجتمعا مابعد صناعي اختفي منه الانتاج التقليدي ولم تعد توجد فيه طبقات اجتماعية من النمط الكلاسيكي – وهذا اعتقاد له تأثيرات مباشرة علي الممارسة السياسية.

* أعتقد أن الإشارة إلى فيرنرهايزنبرج(١٩٠١-١٩٧٦) الذى نشر عام ١٩٢٧ مبدأ عدم التحدد أو عدم اليقين وأقام عليه فلسفته. المعروف أنه فيزيائى ألمانى وفيلسوف حصل على جائزة نوبل للفيزياء عام ١٩٣٢ لاكتشافه، عام ١٩٢٥، طريقة لصياغة ميكانيا الكم فى مصفوفات–م.

والملاحظة الثانية هي أن العودة إلي تدعيمات لاكان لنظرية ألتوسير يمكن أن تقدم بعض الاثراءات المنهجية المفيدة والموحية. فصياغة ألتوسير تعيد استنفار تفرقة ماركسية أقدم، ومن ثم كلاسيكية، بين العلم والايديولوجيا ليست عديمة الفائدة لنا حتى فى أيامنا هذه. فما هو وجودي- موضعه الذات الفردية، خبرة الحياة اليومية "وجهة النظر" المونادية (وجهة نظر الجوهر الفرد) فى العالم الذي نكون بالضرورة مقيدين به، بوصفنا ذوات بيولوجية- يتعارض ضمنيا في صياغة ألتوسير مع مجال المعرفة المجردة، وهو مجال كما ذكرنا لاكان، لايتموضع أبدا في، ولاتحدثه، أي ذات عينية بل ذلك الخواء البنيوي المسمي le sujet suppase savoir (الذات التي من المفترض أن تعرف)، ذات - مكان المعرفة. وما يجري تأكيده ليس أننا لايمكننا معرفة العالم وكليته بطريقة مجردة أو "علمية" ما. فـ"العلم" الماركسي يقدم بالضبط مثل هذه الطريقة لمعرفة العالم تجريديا وتحويله إلي مفاهيم، بالمعني الذي يقدم فيه كتاب ماندل العظيم، علي سبيل المثال، معرفة بشرية وراقية للنظام العالمي الكلي، الذي لم يذكر عنه هنا أبدا أنه يستعصي علي المعرفة unknowable بل فقط أنه يستعصي علي التمثيل unrepresentable، وهو أمر شديد الاختلاف. بعبارة أخري، تحدد الصياغة الألتوسيرية فجوة، صدعا، بين الخبرة الوجودية وبين المعرفة العلمية. ومن هنا فإن للايديولوجيا وظيفة أن تخترع علي نحو ماطريقة لمفصلة هذين البعدين المتمايزين أحدهما مع الآخر. وما قد تود نظرة تاريخية النزعة لهذا التعريف أن تضيفه، هو أن ذلك التنسيق، إنتاج ايديولوجيات عاملة وحية، مختلف في الأوضاع التاريخية المختلفة، وقبل كل شيئ، أنه قد تكون ثمة أوضاع تاريخية لايكون فيها ممكنا علي الاطلاق - ويبدو أن هذا هو وضعنا في الأزمة الحالية.

لكن نسق لاكان ثلاثي وليس ثنائيا. والتعارض الماركسي - الألتوسيري بين الأيديولوجيا والعلم لايناظره سوي اثنتين من وظائف لاكان الثلاثية : وهما الخيالي والواقعي، علي الترتيب. إلا أن استطرادنا حول الكارتوجرافيا، بكشفه النهائي عن جدل تمثيلي حقيقي لشفرات وطاقات اللغات أو الوسائط المختلفة، يذكرنا بأن ماحذف حتي الآن هو بعد الرمزي اللاكاني نفسه.

إن جماليات لرسم خرائط ادراكي - ثقافة سياسية بيداجوجية تسعي لكي تكسب الذات الفردية حسا جديدا مكثفا بمكانها في النظام العالمي- سيكون عليها بالضرورة أن تحترم هذا الجدل التمثيلي المعقد الذي أصبح الآن هائلا وأن تخترع أشكالا جديدة جذريا لكي توفيه ـه. من الواضح اذن، أن هذه ليست دعوة للعودة إلي نوع أقدم من الآلات، إلي فضاء قومي



أقدم وأكثر شفافية، أو إلي ملاذ منظوري أو محاكاتي أكثر تقليدية واطمئنانا : فالفن السياسي الجديد (اذا كان ممكنا علي الاطلاق) سيكون عليه أن يتمسك بصدق مابعد الحداثة، بمعني أن يتمسك بموضوعها الأساسي- الفضاء العالمي لرأس المال المتعدد القومية - في نفس الوقت الذ يحقق فيه تجاوزا إلي نمط جديد، مازال غير قابل للتخيل، لتمثيل هذا الاخير، الذي قد نبدأ فيه من جديد في ادراك موضعنا كذوات فردية وجماعية وفي استعادة قدرة علي الفعل وعلي النضال يحيدها في الوقت الحاضر تشوشنا الفضائي وكذلك الاجتماعي. إن الشكل السياسي من مابعد الحداثة لو كان هناك واحد علي الاطلاق، ستكون مهمته هي ابتكار واسقاط رسم خرائط ادراكي شامل، علي نطاق اجتماعي وفضائي كذلك.

الهوامش

1- Robert Venturi and Denise Scott - Brown, Learning From Las Vegas, (Cambridge, mass 1972)

٢- كانت أصالة كتاب تشارلز جينكس Charles Jencks الذي شق طريقا، لغة العمارة مابعد الحداثية (١٩٧٧) Langrage of Post - Archilechure، تكمن في تركيبة شبه الجدلي للعمارة مابعد الحداثية مع نوع معين من السيميوطيقا، يتم اللجوء إلي كل منهما لتبرير وجود الآخر.

والسيميوطيقا تصبح ملائمة لتحليل العمارة الأحدث بفضل شعبوية الأخيرة، التي تبعث علامات ورسائل إلي "جمهور قارئ" لفضائي علي خلاف طابع النصب التذكارية للحداثي الأعلي. وفي نفس الوقت، يتم بذلك اكساب العمارة الأحدث صلاحية، بقدر ماتكون في متناول التحليل السيموطيقي وبذلك تثبت أنها موضوع جمالي أساسا (بدل المنشئات العابرة للجمالية transaesthetic للحداثي الأعلي). هنا إذن تدعم الجماليات ايديولوجيا للاتصال (سنلاحظ المزيد بشأنها في الفصل الختامي)، والعكس بالعكس. علاوة علي مساهمات جينكس العديدة القيمة راجع أيضا.

Heinrich Klotz, Historu of Postmodern Architecture (Cambridge, Mass. 1988); Pier Paolo Portoghesi, Afref Modern Architecture (Newyork, 1982).

3- Hedegger, "The Origin of the Work of Art" in Albert Hofstadter and Richard Kuhns, eds. Philosophies of Art and Beauty (Newyork, 1964) P.663.

4- Remo Ceserani, "Quelle scarpe di Andy Warhol" Il Manifesto (june 1989).

5- Ragna Stang, Edvard Munch (Newyork, 1979), p.90.

٦- هذه هي لحظة مواجهة مشكلة ترجمة ذات دلالة ولاتول لماذا، في رأيي لايتنافر تصور التقسيم مابعد الحداثي إلي فضاءات مع رأي جوزيف فرانك Joseph Frank الواسع التأثير والذي ينسب "شكلا فضائيا" أساسا للحداثي الأعلي. واسترجاعيا فان مايصفه هو مهمة العمل الحديث في ابتكار نوع من فن تنشيط الذاكرة الفضائي - يذكرنا بكتاب فرنسيس بيتس Framces Yates بعنوان فن الذاكرة Art & Memory وهو بناء "يضفي الطابع الكلي" بالمعني الأثر تحديدا للعمل المميز المستقل، حيث يتضمن الخاص علي نحو ما بطارية من التوترات القبلية والبعدية تربط الجملة أو التفصيلة بفكرة الشكل الكلي نفسها. ويورد أدورنو ملاحظة عن فاجنر أبداها قائد الأوركسترا الفريد رونز Alfred Lorenz بهذا المعني بالضبط : " إذا أجدت تماما عملا هاما بكل تفاصيله فانك أحيانا ماتمر بلحظات يختفي فيها فجأة وعيك بالزمن ويبدو العمل برمته وكأنه مايمكن أن يسميه المرء "فضائيا"، أي كل شيئ فيه حاضر في الذهن في وقت واحد وبدقة ». (W. 36/33). لكن تلك الفضائية المرتبطة بالذاكره لايمكن أبدا أن تميز النصوص مابعد الحداثية، التي تكون فيها "الكلية" متجنبة فرضيا بالتعريف. هكذا فإن الشكل الفضائي الحداثي لدي فرانك يتعلق بالمجاز المرسل

Synecdochic بينما لايكاد يشرع في استدعا، كلمة كنائي metonymic لتمييز مابعد الحداثة الشامل، ناهيك عن نزعتها الإسمية في هنا - و - الآن.

٧- للمزيد عن الخمسينات انظر فصل ٩.

8-See also "Art Deco" in my Signatures of the Visible (Routledge, 1990).

9- "Ragtime" American Review no. 20 (April 1974) : 1 - 20.

10- Lynda Hutcheon, A Poetics of Postmdernism (1988) pp. 61 -2.

11- Jean - Paul Sartre, "l'Etranger de Camus" in Situations II (Paris, Gallimard, 1948).

١٢- المرجع الأساسي، الذي يناقش فيه لاكان شريبر هو

D'une quedtion preliminaire a tout traitement possible de la psychose, in Ecrits, Alan Sheridan, trans. (Newyork, 1977) pp. 179 - 225.

ومعظمنا تلقي هذه النظرية الكلاسيكية للذهان عن طريق كتاب ديلوز وجواتاري ضد أوديب Deleuze and Guattaris Anti - Oedipus.

13- See my "Imaginary and Sumbolic in Lacan" in The Idealagies of Theory, volume I (Minnesota, 1988), pp 75 - 115.

14- Marguerite Sechehaye, Autobiography of a Schizophrenic Girl, G. Rubin - Rabson, trans. (Newyork 1968), p.19.

15- Primes (Bekeley, Calif., 1978).

16- Sartre, What is Literature? (Cambridge, Mass., 1988).

17- Erbest Nabdek, Late Capitalism (London, 1978), p. 118

18- See, particularly on such motifs in Le Corbusier, Gert Kahler, Architektw als Symbolver fall : Das Dampfermotiv in der Baukunst (Brunsuick, 1981).

١٩- :ان القول بأن بنية من هذا الطراز «تدير ظهرها بعيدا» هو بالتأكيد قول مخفف بينما الحديث عن طابعها «الشعبي» يعني أن نخطئ الهدف من انفصالها المنهجي عن المدينة الهسبانية - الآسيوية الضخمة خارجها (والتي تفضل حشودها الفضاء المفتوح للميدان القديم). إنه في الحقيقة يعني فعليا تأييد الوهم العظيم الذي يسعي بورتمان إلي نقله : انه قد أعاد خلق النسيج الشعبي الأصيل لحياة المدينة داخل الفراغات الثمينة لأبهائه الضخمة.

(وفي الحقيقة لم يبن بورتمان سوي أماكن معيشة ضخمة - للطبقات الوسطي العليا، تحميها أنظمة أمن مدهشة التعقيد. فمعظم مراكز وسط المدينة الجديد كان يمكن أن تبني علي القمر الثالث لكوكب المشتري. ومنطقها الأساسي هو منطق مستعمرة فضائية تثير الخوف من الأماكن المغلقة لكنها تحاول أن تحوي بداخلها الطبيعة بصورة مصغرة. وهكذا

يعيد البونافنتشر بناء كاليفورنيا جنوبية حنينية في شكل هلامي : أشجار برتقال، ونافورات، وكروم مزهرة، وهواء نقي، وفي الخارج، في واقع سممه الضباب الدخاني Smog، تعكس سطوح شاسعة مكسوة بالمرايا ليس فقط بؤس المدينة الأكبر، بل كذلك اختلاجها الذي لايمكن كبحه وبحثها عن الأصالة (بما في ذلك أكبر حركة جوار جدارية اثارة للإهتمام في أمريكا الشمالية).

(Mike Davis, "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism" New Lift Review 151 [May - June 1985] : 112).

يتصور ديفيز أنني راض أو متواطئ بشأن هذا القدر من التجديد الحضري من الدرجة الثانية؛ ومقاله ملئ بالمعلومات والتحليلات الحضرية المفيدة بقدر امتلائه بسوء النية. والدروس الاقتصادية من شخص يعتقد أن ورش الكدح الصغيرة "قبل - رأسمالية"ليست مفيدة بينما ليس واضحا أية مسافة نكسبها بأن ننسب إلي فريقنا ("تمردات الجيتو لأعوام أواخر الستينات") التأثير المكون في اخراج مابعد الحداثة الي الوجود (وهي أسلوب مهيمن أو أسلوب "طبقة حاكمة" اذا كان ثمة واحد علي الاطلاق)، ناهيك عن جعلها كريمة المحتد. وواضح أن التتابع علي العكس من ذلك: فرأس المال (وتغلغلاته الهائلة العدد) يأتي أولا وعندها فقط يمكن لـ "المقاومة" له أن تتطور حتي لو كان من الجميل أن نظن خلاف ذلك. [إن اتحاد العمال كما يبدو في المصنع لم يفرضوه هم بل فرضه رأس المال. وتآلفهم ليس هو وجودهم، بل وجود رأس المال] .ويبدو هذا للعامل الفرد من حسن الحظ. انه يرتبط باتحاده مع عمال آخرين وتعاونه معهم كغريب. بالنسبة لأنماط عمل رأس المال، [كارل ماركس، الأسس Grundrisse ، الأعمال الكاملة، ، مجلد ٢٨ (نيويورك ١٩٨٦ ص٥٠٥).

ورد ديفيز مميز لبعض الأصوات الأكثر "كفاحية" من صفوف اليسار بينما تأخذ ردود الأفعال اليمينية علي مقالي عموما شكل فرك الأيدي الجمالي، وتأسف (مثلا) توحيدي الواضح عموما للعمارة مابعد الحداثية مع شخص من قبيل بورتمان بعد، كما هو الحال، كوبولا Coppola (مالم يكن الهارولد روبنز Harogl Robbins) لمناطق وسط المدينة الجديدة.

20- Michael Herr Dispatches (New York, 1978) pp. 8 - 9.

21- See my "Morality and Ethical Substance" in The Ideologies of Theory, voluwe I (Minneapolis, 1988).

22- Louis Althusser, "I seological State Apparatuede", in Lenin and Philosophy (New York, 1972).